الجمهورية العربية المتحدة
وزارة الثقافة



الصوت المنفرد

مقالات في القصة القصيرة

تأليف
فرانك أوكونور

ترجمة
الدكتور محمود الربيعي

مراجعة
محمد فتحي

الناشر
الهيئة العامة للتأليف والنشر
دار الكاتب العربي
١٩٦٩

د. محمود الربيعي

الصوت المنفرد

مقالات في القصة القصيرة

المكتبة العربية

تصدرها

وزارة الثقافة

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر

بالاشتراك مع

المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية

المحتوى

« إن الصمت الأبدى لهذه الآماد اللانهائية يرعبنى »

باسكال.

مقدمة *

« يا للعجب ! لقد كان فى هذا المكان يوماً ما رجل يدعى « نيد ساليفان » ، وقد حدث له شيء غريب فى ساعة متأخرة من إحدى الليالى ، وهو قادم فى طريق « فالى رود » من « دارلاس » .

هكذا كانت تبدأ القصص حتى على عهدى . لقد كان فن القصص فى مراحله الأولى فناً شعبياً كالشعر والمسرح ، وإن لم يكن مهماً إذا قيس بهما لما كان ينقصه من إحكام الصنعة . ولكن القصة القصيرة نهج فنى حديث مثل الرواية . ومعنى هذا أنها تمثل موقفنا من الحياة أحسن مما يمثله الشعر أو المسرحية. والقصة القصيرة مثل الرواية فى أنها لا تبدأ بـ « يا للعجب ! » ؛ فالصنعة التى اكتسبتها كل منهما إنما كانت نتاجاً لعصر نقدى علمى . ونحن نعترف بميزات القصة القصيرة كما نعترف بميزات الرواية فيما يتعلق « بمعقولية » كل منهما . ولست أعنى بذلك مجرد التشابه مع أحداث الواقع — ذلك التشابه الذى نجده فى تقرير صحفى — وإنما أعنى الحدث المتصوَّر الذى يخرج إلى الوجود فى نطاق هذا التشابه . وهناك كما سنرى عشرات الطرق للتعبير عن « هذا التشابه » ، وربما بلغ عددها عدد الكتاب العظام أنفسهم . ولكن تجاهل الواقع لا تبرير له ، فلا يوجد تبرير لأن نقول مثلا : « وعند هذه النقطة أصبح سلوك الشخصية معمًّى تماماً » .

تتخلى القصة القصيرة منذ البداية عن حيَل الفن الشعبي ، الذى يفترض فيه القاص موافقة الجمهور الجماعية على ارتجالاته البالغة الغرابة ، من مثل « وقد حدث له شيء غريب فى ساعة متأخرة من إحدى الليالى » . إنها تبدأ وتستمر

(*) تضم هذه الترجمة فصول كتاب F.O'Connor: The Lonely Voice ماعدا فصلا واحدا.

فى أداء وظيفتها كفن خالص قصد به إشباع مستوى القارئ الخاص ... المتوحد .. الناقد .

ومع هذا فقد عملت القصة القصيرة منذ بداياتها الأولى بطريقة مختلفة تماماً عن طريقة الرواية . ووصف هذه الطريقة المختلفة — مهما كان صعباً — هو مهمة الناقد الأساسية .

هناك عبارة مشهورة لترجنيف تقول : « لقد أتينا جميعاً من تحت معطف جوجول » . ومع أن هذا القول ينطبق على القصص الروسى أكثر مما ينطبق على القصص الأوربى فإنه يمثل حقيقة عامة . وحين نقرأ قصة « المعطف » الآن معزولة عن سياقها التاريخى فإنها لا تبدو شديدة التأثير . وكل ما فعله جوجول فى هذه القصة تحقق بكثرة منذ أيامه ، وتحقق على نحو أجود فى بعض الأحيان . ولكننا حين نقرأها مرة أخرى فى سياقها التاريخى ، موصدين أذهاننا بقدر ما نستطيع عن كل القصص التى استلهمت قصة المعطف ، ندرك أن ترجنيف لم يكن مبالغاً حين قال « لقد أتينا جميعاً من تحت معطف جوجول » .

إنها قصة « نساخ » فقير يسخر من تفاهته زملاؤه ، وقد أصبح معطفه القديم مهلهلا لدرجة رفض معها خياطه السكير أن يضع فيه مزيداً من الرقع ؛ إذ لم يعد فيه أى مكان يمكن أن تلتصق به رقعة . وينزعج « النساخ » أكاكى أكاكيفتش بشدة لمجرد احتمال هذه النفقات الباهظة . ونتيجة لظروف طارئة سعيدة يجد نفسه قادراً على شراء معطف جديد . ويجعل منه هذا — لمدة يوم أو يومين — رجلا جديداً ؛ إذ أنه بعدُ فى الحياة الحقيقية ليس أكثر بكثير من مجرد معطف . ثم يسرق المعطف منه ، فيذهب إلى رئيس الشرطة ، وهو رجل مرتش ، فلا يحصل منه على نتيجة ، ويذهب إلى شخصية أخرى ذات نفوذ لا تزيد على أن تسبه وتهدده . ولما كانت الإهانة مع الخسران أكثر مما يتحمل ، يعود إلى البيت ... ويموت . وتنتهى القصة بوصف غريب لشبحه

وهو يبحث عن العدالة التى لم تعن – مرة أخرى – بالنسبة « لنساخ » مسكين صغير أكثر من معطف دافئ .

إلى هنا وتنتهى القصة ، وحين ينسى الإنسان كل ما أتى بعدها من قصص مثل « موت الموظف المدنى » لتشيكوف ، فإنه يدرك أنها لا تشبه شيئاً قبلها فى عالم الأدب . إنها تستخدم الطريقة البلاغية القديمة التى تستعمل أسلوب « البطولة الساخرة » ، ولكنها تستخدمها فى خلق قالب جديد ، لا هو هزلى ولا هو بطولى ، ولكنه شىء بين بين .. شىء ربما تجاوز كليهما فى النهاية . وهذه – على حد علمى – أول مرة يظهر فيها الرجل الصغير فى القصص ، الأمر الذى يحدد ما أعنى بالقصة القصيرة أحسن مما تحدده أية مصطلحات أخرى قد أستعملها فيما بعد . إن كل شىء فى شخصية أكاكى أكاكيفتش – من غرابة اسمه إلى غرابة وظيفته – يبدو فى حالة وسط ، ومع هذا فإن تلك الغرابة قد تحولت – على نحو ما – على يد جوجول :

« فقط عندما كانت السخريات أكبر بكثير من أن تحتمل ، عندما كانوا يجذبون ذراعه ، ويمنعونه من الاستمرار فى عمله ، كان يعرب عن ألمه قائلا : « دعونى وشأنى ! لماذا تهينوننى ؟ » . وكان ثمة شىء غريب فى الكلمات ، وفى النغمة التى تقال بها . كانت فيها رنة تثير الرحمة ، حتى إن شاباً حديث العهد بالعمل ، كان قد سمح لنفسه أن يسخر منه مقلداً الآخرين ، توقف فجأة كما لو كان قد طعن فى قلبه . ومنذ ذلك اليوم بدا كل شىء له وكأنه يتغير ، ويظهر فى ضوء جديد . بدا كأن هناك قوة غير طبيعية تدفعه بعيداً عن الصحاب الذين كان قد تعرف عليهم ، ورحب بصحبتهم اعتقاداً منه فى حسن تربيتهم وتهذيبهم . وبعد ذلك بزمن طويل ، وفى لحظات بهجته العظمى ، كان ينتصب أمامه شبح « النساخ » الصغير المتواضع بصلعة رأسه ، وكلماته التى تقطّع القلب : « دعونى وشأنى ! لماذا تهينوننى ؟ » . ومن خلال هذه الكلمات التى تقطع القلب كان كأنما يهتف به صوت آخر ،

« إننى أخوكم ! » . ويخفى الشاب المسكين وجهه فى يديه ، وكم ارتعش مرات كثيرة بعد ذلك فى حياته ، مدركاً القدر العظيم من عدم الإنسانية فى الإنسان ، ومدركاً القدر العظيم من القسوة الوحشية التى تكمن مستخفية تحت قناع الأدب المثقف المصفى . ويا للدهشة ! إنها توجد حتى فى الشخص الذى ينظر إليه العالم على أنه « جنتلمان » ، وعلى أنه « رجل شريف » .

ما على الإنسان إلا أن يقرأ هذه القطعة بعناية ليدرك أن عشرات من القصص بقلم ترجنيف وموباسان وتشيكوف وشيروود أندرسون وجيمس جويس لم يكن من الممكن أبداً أن توجد بدونها .

وإذا أراد الإنسان بديلا يصف به معنى القصة القصيرة فمن الصعب أن يجد أحسن من نصف الجملة الوحيد التالى « ومنذ ذلك اليوم بدا كل شىء له وكأنه يتغير ، ويظهر فى ضوء جديد » ، وإذا أراد عنواناً بديلا لهذا العمل فقد يختار « إننى أخوكم ! » . والذى فعله جوجول بشجاعة وذكاء أنه جرد من «النساخ الصغير » ، مستخدماً أسلوب «البطولة الساخرة »، شخصيةأخرى تمثل المسيح المصلوب ، حتى إنه ليملأنا الرعب حينما نضحك لموقف ما حين نتذكر الشبه بين هذه الشخصية وشخصية المسيح .

ذلك شىء لا يمكن أن تؤديه الرواية . وهناك أسباب لا أقطع بها تجعل من الرواية بالضرورة نسقاً من توحيد الهوية بين القارئ والشخصية . والإنسان لايستطيع أنيؤلف رواية عن« نساخ » باسم مثلأكاكى أكاكيفتش، يحتاج إلى مجرد معطف جديد، أكثر ممايستطيع أنيؤلف رواية عن طفل يدعى تومى تومبكنز ، سقط منه « بنس » فى« بالوعة » . ولابدأن يمثل واحدعلى الأقل من شخصيات الرواية القارئ فى بعض نواحى فكرته عن نفسه . الصبى الجامح، أو الثائر ، أو الحالم ، أو المثالى الذى لا يفهمه أحد . وعملية التعرف هذه تقود دائماً إلى بعض الأفكار عن مفهوم الحياة السوية ، وبعض الصلات مع المجتمع ككل ، سواء أكانت صلات عداء أم صلات صداقة . إن الناس

يعتبرون غير أسوياء بمقدار ما يحبطون محاولات مثل هذا الشخص لكى يوجد فى العالم الذى يعده عالماً سوياً ، وأسوياء بمقدار ما يساعدونه على الوجود. فى مثل هذا العالم . وفى هذا المجال لايوجد البطل فقط ، وإنما يوجد شبه البطل، ونصف شبه البطل . وأستطيع أن أذهب إلى الحد الذى أقول فيه إنه بدون فكرة المجتمع السوى هذه فإن إنتاج الرواية غير ممكن . وأنا أعلم أنه توجد أمثلة للرواية تعارض هذا ، ولكن لى أن أقول إن هذا الرأى صحيح تماماً . إن « بطل الأبطال » لا يظهر على مسرح العمل إلا إذا كان المجتمع قد أصابه ارتباك شامل .

ولكن هذا غير صحيح بالنسبة لقصة « المعطف » ، كما أنه غير صحيح بالنسبة لمعظم القصص التى سوف أناقشها . هنا لايوجد شخص يستطيع القارئ أن يتعرف فيه على نفسه، اللهم إلا إذا كان ذلك الشخص المجهول الخائف الذى هو المؤلف نفسه . كذلك لا يوجد قالب اجتماعى يستطيع المرء أن يرتبط به ويعتبره مجتمعاً سوياً . لقد انتهينا فى مناقشاتنا للرواية الحديثة إلى الحديث عنها على أنها رواية بدون بطل ، والحق أن القصة القصيرة لم يحدث أن كان لها بطل قط ، وإنما لها بدلا من ذلك « مجموعة من الناس المغمورين » ، وأنا أستعمل هذا التعبير غير الجيد لأننى لا أجد أجود منه . هذه « الجماعة المغمورة » تغير شخصيتها من كاتب إلى كاتب ، ومن جيل إلى جيل ؛ فقد تكون الموظفين العموميين عند جوجول، أوالخدم عند ترجنيف ، أو العاهرات عندموباسان، أو الأطباء والمدرسين عند تشيكوف ، أو الريفيين عند شيروود أندرسون ، وهى دائماً تبحث عن مخرج .

وصاحت : « إننى حتى ولو مت فإننى سأدفع عنك » . وقد كان تصميمها عميقاً لدرجة ارتعش معها كل جسدها ، وبرقت عيناها ، وجمعت قبضتيها ، وأعلنت : « إننى إذا كنت ميتة ، ورأيته يصبح مثلى شخصاً شاحباً لا معنى له فإننى سأعود من الموت . إننى سأسأل الله أن يعطينى هذه الأمنية . إننى

سأتحمل أى ضربة تقع على فى سبيل أن يسمح لابنى بأن يعنى شيئاً من أجلنا معاً » . وبعد توقف متردد سارت المرأة نحو غرفة ابنها ، وأضافت فى غموض : « ولا تدعه يصبح جذاباً ، ولا ناجحاً » .

كان هذا النص من كلام شيروود أندرسون ، وأندرسون هنا يكتب كتابة رديئة نسبياً ، ولكن من الممكن أن يكون هذا الكلام لأى كاتب قصة قصيرة آخر . ما الذى حاولت أن تهرب منه البطلة ؟ ما الذى تريد لابنها أن يهرب منه ؟ الهزيمة ؟ وماذا يعنى ذلك ؟ إنه لا يعنى هنا مجرد الفقر المادى ، مع أن هذا غالباً من سمات « جماعات الناس المغمورين » ، ويبدو أنه يعنى فى النهاية الهزيمة التى يفرضها مجتمع بلا حدود ، مجتمع لايوفر أهدافاً ولاأجوبة . إن الجماعات المغمورة ليست مغمورة لاعتبارات مادية فحسب ، وإنما من الممكن أن تكون مغمورة أيضاً لغياب بعض الاعتبارات الروحية ، كما فى حالة القسس ، والقسس الفاسدين ، فى قصص ج . ف . باوارز الأمريكية .

يوجد فى القصة القصيرة دائماً ذلك الإحساس بالشخصيات الخارجة على القانون ، التى تهيم على حواف المجتمع ، والتى ترمز فى بعض الأحيان إلى شخصيات من أمثال عيسى وسقراط وموسى ، حيث تكون « كاريكاتيراً » وصدى لها . وليس عبثاً أن توجد قصص قصيرة مشهورة تحمل عناوين من مثل « ليدى ماكبث حى متسنسك » و « ملك الوهاد لير » ، وعلى العكس من ذلك قصة « أكولينة وسط أيرلندا » . ونتيجة لذلك يوجد ضمن الخصائص الغالبة للقصة القصيرة شىء لا نجده كثيراً فى الرواية . إنه الوعى الحاد باستيحاش الإنسان . والحق أننا نكون أصدق لو قلنا إننا إذا كنا نعيد قراءة رواية أثيرة لدينا تنسماً للألفة فإننا نجد أنفسنا تجاه حالة مناقضة تمام المناقضة لذلك ونحن نقرأ القصة القصيرة . إن القصة القصيرة أقرب إلى الحالة التى يمثلها قول بسكال « إن الصمت الأبدى لهذه الآماد اللانهائية يرعبنى » .

لقد اعترفت بأننى لا أدعى أننى أفهم الفكرة فهماً كاملا . إنها أوسع بكثير من أن يرتادها كاتب لم يتمرس بالتاريخ والنقد ، معتمداً على إحساسه

الداخلى فقط ، ولكن ما عندى من الدلائل على صحتها ، بصفة عامة ، يجعلنى لا أستطيع تجاهلها . وعندما تناولتها لأول مرة كنت قد لاحظت مجرد التوزيع الجغرافى الغريب لكل من الرواية والقصة القصيرة . وقد بدا لى أن كلا من روسيا القيصرية وأمريكا الحديثة قادرة على إنتاج الروايات العظيمة ، والقصص القصيرة العظيمة ، بينما بدت إنجلترا ، التى يمكن أن تسمى دون مبالغة وطن الرواية ، هزيلة فى القصة القصيرة . ومن ناحية أخرى فإن بلادى (أيرلندا) التى أخفقت فى أن تنتج روائياً واحداً ، أنجبت أربعة أو خمسة من القصاصين يعدون فى رأيى من كتاب الدرجة الأولى .

وقد عزوت هذه الفروق ، بتردد شديد ولكن على نحو صحيح إجمالا كما أعتقد الآن ، إلى الاختلاف فى النظرة القومية إلى المجتمع . ففى أمريكا ، كما فى روسيا القيصرية ، يمكن أن تدل العبارة الآتية على موقف المفكرين من المجتمع «ربما يُفْعَل شىء» ، وفى إنجلترا «لابد أن يفعل شىء» ، وفى أيرلندا « لا يمكن أن يفعل شىء » . وربما نظر الشاب الأمريكى من جيلنا ، والشاب الروسى من جيل ترجنيف ، إلى المستقبل بقدر من الاستخفاف إلى مدى النجاح والنفوذ ، بينما لاشىء سوى الحظ التعس يمكن أن يحول بين الشاب الإنجليزى وبين بلوغ هذا النجاح . أما الشاب الأيرلندى فإنه حتى يومنا هذا لا يتوقع شيئاً سوى سوء الفهم ، والسخرية ، والجور ، وذلك تماماً ما نراه عند مؤلف « أهل دبلن » . ويلاحظ القارئ أننى أغفلت فرنسا التى أعلم عنها قليلا ، كما أغفلت ألمانيا التى يظهر أنها لم تجد لنفسها مكاناً متميزاً فى حقل القصص . ومنذ ذلك الحين رأيت شواهد جديدة تتجمع لدى منبئة بأن هناك شيئاً من الحقيقة فى التقسيم الذى قمت به . لقد رأيت الأيرلنديين وقد غلبهم على أمرهم كتاب القصة القصيرة من الهنود ، وهناك شواهد كثيرة على أن هؤلاء الآخرين ، وقد وصلوا إلى درجة من الاحترام النسبى ، بدأوا يجابهون هذا الموقف من كتاب جزر الهند الغربية من أمثال صمويل سلفون .

من الواضح أن كلا من الرواية والقصة القصيرة ، مع أنهما تستمدان من نفس المنابع ، تستمدان بطريقة مختلفة تماماً ، وأنهما قالبان أدبيان متميزان. والفرق بينهما ليس فرقاً فى القالب ، مع أنه توجد بينهما فروق كثيرة من حيث القالب كما سنرى ، بمقدار ماهو فرق أيديولوجى . ولا أعنى بطبيعة الحال أن كتابة القصة القصيرة ستقتصر فى المستقبل على الاسكيمو والهنود الأمريكيين ؛ فإن لدينا ، دون أن نذهب بعيداً ، كثيراً جداً من الجماعات المغمورة . وأعتقد اعتقاداً قوياً أننا يمكن أن نرى فى القصة القصيرة اتجاهاً عقلياً يجتذب جماهير الجماعات المغمورة على اختلاف الأزمنة كجماعات الشحاذين ، أو الفنانين ، أو المثاليين الذين يستشعرون الوحدة ، أو الحالمين ، أو القسس الفاسدين . إن الرواية ما زالت ترتبط بالفكرة التقليدية عن المجتمع المتحضر ، وعن الإنسان بوصفه حيواناً يعيش فى جماعة ، كما هو موجود بوضوح عند جين أوستن وترولوب ، ولكن القصة القصيرة تبقى بحكم طبيعتها الثابتة بعيدة عن الجماعة ، ورومانتيكية ، وفردية ، ومتأبية .

كذلك تختلف القصة القصيرة عن الرواية من حيث الشكل . ومن الممكن أن نعبر عن الفرق بينهما ابتداء بأن نقول إن القصة القصيرة قصيرة ، وذلك ليس صحيحا بالضرورة ، ولكنه كاف كفرق عام . إن الروائى إذا أخذ شخصية ووضعها فى وضع معارض للمجتمع ثم سمح للشخصية ، نتيجة للصراع بينها وبين المجتمع ، أن تتغلب عليه ، أو يتغلب هو عليها ، فقد قام بكل ما يتوقع منه . ويشكل عنصر الزمن هنا أكبر ميزة له ، والنمو التاريخى للشخصية أو للحوادث كما نراه فى الحياة يشكل قالبا جوهريا. وإذا أهمل الروائى ذلك فإنما يهمله على مسئوليته الخاصة . لكن لا يوجد لدى كاتب القصة القصيرة شىء من هذا ينظر إليه على أنه قالب جوهرى ، لأن إطاره الذى يرجع إليه لا يمكن أن يكون الحياة الإنسانية برمتها ، وهو لابد أن يختار دائما الزاوية التى يتناولها منها . وكل اختيار يقوم به يحتوى على إمكانية قالب جديد ، كما أنه يحتوى على إمكانية إخفاق كامل .

وسأوضح عنصر الاختيار هذا بالإشارة إلى قصيدة لبراوننج . إن كل قصيدة من غنائياته الدرامية العظيمة رواية قائمة بذاتها ، ولكنها ضغطت فى لحظة واحدة من الأهمية الغريبة .. ليبوليبى حينما يقبض عليه وهو يتسلل عائدا إلى المقر الدينى فى الصباح الباكر ، وأنديراديل سارتو حين يسلم قياده إلى دور عاشق مطيع ، ورئيس القسس وهو يموت فى كنيسة القديس براكسد . وبما أن حياة بأكملها لابد أن تحشد فى بضع دقائق فإن هذه الدقائق لابد أن تختار بعناية حقيقية ، وأن تضاء بنور سماوى ، ذلك النور الذى يمكننا من التفرقة بين الماضى والحاضر والمستقبل كما لوكانت هذه الأزمنة جميعا ماثلة معا . فبدلا من رواية فى خمسمائة صفحة عن دوق فيرارا ، وزوجتيه الأولى والثانية ، وموت الأولى الغريب ، نجد لدينا خمسين بيتا فقط يصف الدوق فيها زوجته الأولى وهو يتفاوض على زواج ثان . والأبيات الأولى منها تجمد دماءنا :

« تلك زوجتى الراحلة معلقة على الحائط

ترنو كما لوكانت حية » .

وليس هذا هو القالب الجوهرى الذى تعطيه لنا الحياة . إنه قالب عضوى . شىء ينبع من حادثة واحدة ، ويسع الماضى والحاضر والمستقبل .

هناك قصة مرعبة فى بعض الكتب المكتوبة عن بارنيل تحكى موت طفل له بيد عشيقته كيتى أوشى ، حيث يحوم هو حول المنزل مرتعبا كالشبح ، بينما يتقبل ويلى أوشى ، الزوج المطيع ، تعازى المواسين بأدب . وعندما تقرأ هذا يصبح غير ضرورى أن تقرأ قصة غرام بارنيل المنفرة ، ونهايتها التراجيدية . إن المأساة موجودة ، ولاينقصها سوى كاتب مثل براوننج أو ترجنيف ليكتبها. إن على القصاص أن يبحث دائما عن وجوه أخرى فى الوجه الذى يقبله المجتمع من حياة الفرد تمكنه من كشف فحوى ذلك الوجه . وعلى هذا فكاتب القصة القصيرة يختلف عن الروائى ، ولابد أن يمتاز عنه كثيراً كاتبا وفنانا ، وربما وجب أن أضيف أيضا ، بناء على الأمثلة التى اخترتها ، ويمتاز عنه كاتبا مسرحيا .

لأن لهذا العنصر على ما أظن صلة بالقصة القصيرة . إن قصة بربرية من قصص ج . د . سالنجر بعنوان « فمي جميل وعيناى خضراوان » تعكس ذلك المنظر من حياة بارنيل بطريقة مدهشة . إنها قصة زوج مخدوع يسأل تليفونيا أعز صديق له عن زوجته التى تأخرت فى الخارج ، دون أن يشك فى أن الزوجة موجودة فى فراش أعز الأصدقاء هذا . ويسرى « أعز الأصدقاء » عنه بطريقة جافة معدة ، وأخيراً يتصل الزوج المخدوع مرة أخرى ، ذلك الرجل الطيب الذى خجل من اعترافه المتسرع ، ليقول إن زوجته عادت إلى المنزل ، مع أنها كانت لاتزال فى الفراش مع عشيقها .

إن الإنسان قد يكون روائيا عظيما كما كان ترولوب فيما أعتقد ، ومع ذلك يكون ضعيفا جدا ككاتب . ولست أقطع ، ولكننى أفضل أن يكون الروائى « دراميا » ضعيفا ، وأشك فى أن الرواية يمكن أن تتحمل مثل المنظر الذى اقتبسته من حياة بارنيل ، ومن قصة ج . د. سالنجر . ولاأعرف كاتب قصة قصيرة كان ضعيفا ككاتب اللهم إلا شيروود أندرسون ، كما أننى لاأعرف كاتب قصة قصيرة على الإطلاق لم يكن لديه إحساس درامى . وقد يعنى هذا الكلام أى شىء إلاماقد يبدو فيه من إطراء للقصة القصيرة ؛ ذلك لأنه من السهل جدا على كاتب القصة القصيرة أن يبالغ فى « الفنية » . وقد أتقن همنجواى فن تناول اللحظة المهمة إلى حد أننا ننتهى عنده أحيانا بلحظات مهمة أكثر من اللازم ، وبمعلومات أقل من اللازم . وسأحاول أن أشرح ذلك من واقع قصته « تلال مثل الفيلة البيض » . إن الإنسان إذا فكر فى هذا العمل ، كرواية ، فإنه يراه قصة حبيبين — رجل وامرأة — تبدأ فى الانهيار عند مايغرى الرجل — خوفا من المسئولية — المرأة أن توافق على عملية إجهاض ترى أنها خطأ . ومن السهل أن ينجح هذا النمو فى مفهوم الرواية . هو أمريكى ، وربما كانت هى إنجليزية . ومن الممكن أن تكون للرجل مسئوليات أخرى فعلا ، زوجة وأولاد فى مكان آخر على سبيل المثال ، وربما كان للمرأة نوع من التربية الأخلاقية ، أو تكون ، وهى تفكر فى مولد الطفل ، تحت تأثير توقعها أن عائلتها وأصدقاءها سوف يقفون إلى جوارها فى محنتها .

ويختار همنجواى مثل براوننج فى « دوقى الراحلة » حلقة واحدة مختصرة من هذه القصة الطويلة المعقدة ، ويرينا العاشقين عند محطة جانبية فى أوربا بين موعد قطار وآخر ، كما لوكانا منبتين رمزيا عن بيئتهما وأصدقائهما . وهما يتخذان فى هذا المجال قرارا كان قد بدأ فعلا يؤثر على حياتهما الماضية ، وسيؤثر قطعا على مستقبلهما . نحن نعرف أن الرجل أمريكى ، ولكن هذا هو كل ما نعرفه عنه ، ونستطيع أن نخمن أن المرأة ليست أمريكية ، وهذا هو كل ما نعرفه عنها . ويسلط الضوء بشدة على ذلك القرار الوحيد بالنسبة للإجهاض. إنه الإجهاض ، كل الإجهاض ، ولاشىء غير الإجهاض . ويفرض علينا نحن أيضا أن نكون قضاة فى هذا القرار ، ولكن على مستوى تجريدى. وواضح أننا إذا علمنا أن للرجل مسئوليات فى مكان آخر فسوف يزداد تعاطفنا معه قليلا ، وإذا علمنا أنه لامسئوليات لديه فسوف نكون أقل تعاطفا معه مما نحن عليه . ومن ناحية أخرى فإنه سيزداد فهمنا للمرأة إذا علمنا ما إذا كانت ترفض الإجهاض لأنها تعتقد أنه خطأ أخلاقى ، أو ترفضه لأنها تعتقد أنه ربما قلل من سيطرتها على الرجل. إن الضوء يسلط بصورة رائعة ، ولكنه ضوء يعشى العيون . ونحن لا نستطيع هنا أن نرى فى الظل كما كنا نستطيع ذلك فى « دوقى الراحلة » : « كانت تملك قلبا ، ماذا عساى أن أقول ؟ ، تفرحه بسرعة ، وينفعل بسهولة . لقد أحبت كل شىء نظرت إليه ، ولقد طافت نظرتها بكل مكان » . لذا ينبغى أن أقول إن قصة همنجواى فيها ذكاء، ولكنها هزيلة . لقد حركت فينا غريزة الحكم الأخلاقى ، ولكنها لم تحرك فينا الخيال الأخلاقى ، كما تحركه « السيدة مع الكلب الدمية » ، التى يمدنا فيها المؤلف بكل المعلومات المتيسرة ، التى تمكننا من تكوين رأى حول سلوك هذين العاشقين . إن عدم الإحكام النسبى فى الرواية يسمح للمؤلف بأن يعطى لمشاعره مجالا غير محدود ، وأن يغنى أحيانا . والروائيون ، حتى الضعاف منهم ، يغنون بصوت مرتفع وواضح فى أحيان كثيرة ، غناء يستغرق مجموعة من الفصول مجتمعة . لكن نغمة الغناء لا توجد غالبا فى القصة القصيرة على الرغم من كل منابعها الغنائية .

ذلك هو الفرق بين الأقصوصة والقصة الطويلة القصيرة الذى يمكن أن يجده الإنسان عند ترجنيف ، ويعتمد هذا الفرق بالضرورة على مقدار المعلومات التى يشعر الكاتب أنه لابد أن يمد القارئ بها ليمكّن خياله الأخلاقى من أداء وظيفته . إن همنجواى لم يعط القارئ معلومات كافية ، وعندما اشتكت السيدة العاقلة مدام موباسان من أن ابنها جيه يبدأ قصصه بسرعة أكثر من اللازم ، ودون تمهيد كاف لها ، كانت تشتكى نفس الشكوى .

ولكن الأقصوصة كما كتبها موباسان ؛ وحتى كما كتبها تشيكوف فى فترة مبكرة ، تمثل أحيانا قالبا غير ناضج. وقد يصل عدم النضج هذا إلى الحد الذى يكون فيه الكاتب عرضة للخطأ الفاحش ، ونادرا ماتكون الأقصوصة حينئذ أكثر من حكمة ، أوقصة طويلة قصيرة مجردة من معظم تفاصيلها . ومن ناحية أخرى فإن قالب الأقصوصة ، كما هو موضح فى «دوقتى الراحلة» وفى « تلال مثل الفيلة البيض » ، قالب معقد بشكل متزايد ، وقد ضل عشرات من كتاب القصة القصيرة فى متاهاته .

هناك ثلاثة عناصر رئيسية فى القصة : العرض، والنمو ، والعنصر المسرحى. ونستطيع أن نوضح العرض بالمثال التالى : «كان السيد فورتسكيو محاميا فى مدينة اكس الصغيرة » ، والنمو بقولنا : « وذات يوم أخبرته مسز فورتسكيو أنها على وشك أن تتركه إلى رجل آخر » ، والعنصر المسرحى بقولنا : « لايمكن أن تفعلى شيئا كهذا » . وعلى كاتب القصة القصيرة فى الأقصوصة المسرحية أن يجمع بين العرض والنمو . وأحيانا يبدو أن العنصر المسرحى مهدد بالانهيار تحت ثقل العرض المتكلف كما لوقلنا : « قال جون فورتسكيو إننى كمحام أستطيع أن أقول لك إنك لايمكن أن تفعلى شيئا كهذا » .

إن البهاء النادر فى « تلال مثل الفيلة البيض » إنما أتى من المهارة التى اطّرح بها همنجواى جوانب العرض غير الضرورية ، أما ضعف القصة فقد أتى ، كما ذكرت ، من أن معظم هذا العرض ليس مما يمكن الاستغناء عنه بحال .

ومن الجائز أن يكون ترجنيف هو الذى اخترع الأقصوصة المسرحية ، ولكنه إذا كان قد فعل ذلك فإنه سرعان ماأدرك مخاطرها فعاد فى قصصه الأخيرة ، حتى القصص المختصرة من مثل « صور قديمة » ، إلى القصة الطويلة القصيرة .

والشىء المثالى بطبيعة الحال أن يمد القارئ بالقدر الكافى من المعلومات دون زيادة أو نقصان . وهنا ، مرة أخرى ، تختلف القصة القصيرة عن الرواية ؛ لأنه لايوجد على ما يبدو طول تقليدى يؤثر على قوة الروائى فى أن يمدنا بكل ما نحتاج إلى معرفته . ويبدو أن مثل هذا لاينطبق على القصة القصيرة إطلاقا ، فموباسان غالبا ما كان يبدأ سريعا جدا ؛ إذ كان عليه أن ينتهى فى حدود ألفى كلمة ، وأوفلاهرتى يتركنا أحيانا نحس إما أن قصصه قد تجاوزت حد الطول المعقول ، أو أنها ليست طويلة بشكل كاف ، بينما لاتترك فينا قصص بابل ، ولاقصص تشيكوف ، هذا الإحساس . ويستطيع بابل فى بعض الأحيان أن ينتهى من قصصه فى أقل من ألف كلمة ، ويستطيع تشيكوف أن يدبج قصة قد تصل إلى ضعف ذلك العدد ثمانين مرة .

ومن الممكن أن يقول الإنسان عن ذلك عموما إن طول الرواية هو الذى يحدد قالبها ، أما القصة القصيرة فإن قالبها يحدد طولها . ولايوجد ، ببساطة ، أى مقياس للطول فى القصة القصيرة إلا ذلك المقياس الذى تحتمه المادة نفسها . ومما يفسدها ، لامحالة ، أن تحشى حشواً لتصل إلى طول معين ، أو تبتر بتراً لتنقص إلى طول معين . وأخشى أن أقول إن القصة القصيرة متأثرة ، بشكل خطير ، بأفكار محررى الصحف فيما ينبغى أن يكون عليه طولها (يقال لى ، كما يقال لمعظم كتاب القصة القصيرة ، إن أحدا لايهتم بقراءة أى شىء يزيد طوله عن ثلاثة آلاف كلمة) . وكل ما أستطيع أن أقوله ، نتيجة لقراءة ترجنيف وتشيكوف وكاثرين مانسفيلد وكاثرين آن بورتر وآخرين ، إن مصطلح قصة قصيرة تسمية خاطئة فى ذاته . فالقصة العظيمة ليس من الضرورى أن تكون قصيرة على الإطلاق ، والفكرة الشائعة عن القصة القصيرة من أنها فن صغير

فكرة خاطئة بالضرورة . إن الفرق بين الرواية والقصة القصيرة أساسا ليس فرقا فى الطول . إنه فرق بين القصص الخالص والقصص التطبيقى . ودفعا للبس أقول إننى لا أحاول أن أغض من شأن القصص التطبيقى ، وكل ماهنالك أن القصص الخالص أكثر فنية . ولست على يقين إلى أى حد يفضل الفن على الطبيعة ، كما أننى لست على يقين من الطريقة التى ينضبط بها هذا الفرق إذا أمكن ضبطه على الإطلاق . رأى دمترى مرسكى ، حين حاول التفريق بين الروايات والقصص الطويلة القصيرة التى كتبها ترجنيف ، أن القصة الطويلة القصيرة تسقط الحديث عن الأفكار العامة التى كانت شائعة فى رواية القرن التاسع عشر الروسية . وقد حاولت أن أقرب هذا إلى إحساساتى الخاصة الغامضة عن الموضوع فتوصلت إلى أن هذا مجرد طريقة أخرى للقول بأنه لم يكن يقصد أن تكون للشخصيات أهمية عامة فى القصة الطويلة القصيرة . فى قصة رائعة كقصة « بيونين وبابيورين » يبدو أن الشخصيتين الرئيسيتين ليست لهما أهمية عامة على الإطلاق ، مع أن ذلك ضرورى فيما لو كانتا شخصيتين فى رواية . وقد ظهرتا فى رواية مثل « قبل الموعد » ولهما قدر لا بأس به من الأهمية العامة تجعل القارئ مضطراً إلى الانحياز إلى إحداهما . إننا لا ننحاز إلى المدافع غير الشرعى عن الحرية الإنسانية ، كما أننا لا ننحاز إلى الشاعر الذى يتحدث كثيراً عن أشياء تافهة . إننا نتعاطف معهما و نفهمهما ما فى ذلك شك ، ولكنهما يظلان عضوين فى جماعة مغمورة لا يستطيعان الدفاع عن أنفسهما .

وحتى فى قصة « مبارزة » لتشيكوف ، هذه القصة القصيرة العجيبة التى تفوق كثيراً من روايات ترجنيف طولا ، تبدو الشخصيات محددة جداً وغريبة جداً ، بحيث لا تسمح بأى نوع من التعميم الحقيقى ، مع أن المحادثات العامة مبثوثة فى كل مكان فيها . ونحن ننظر إلى ليفسكى وناد زهدا فيدورفنا ، كما ننظر إلى بيونين وبابيورين ، من الخارج ، بتعاطف وفهم ، ولكننا نحس مع ذلك بأن مشكلاتهم هى مشكلاتهم هم ، وليست مشكلاتنا . إن

الذى يقدمه لنا ترجنيف وتشيكوف ليس خصوصية القصة القصيرة بالمقارنة إلى توسع الرواية ، بمقدار ماهو ذلك القالب الفنى الخالص الذى أملته ضروراته الخاصة أكثر مما أملاه ما يلائمنا .

هذا ليس كسباً كله كما قلت . إن الرواية فن شعبي عظيم مثل المسرحية فى العصر الإليزابيثى . وهى مليئة بأوشاب الفن الشعبى ، ولكن لها ، مثل المسرحية الإليزابيثية ، كياناً عضوياً يوشك الفن الخالص ، كالقصة القصيرة ، باستمرار أن يفتقده . لقد حاولت مرة أن أصف صراعى الخاص مع هذا القالب فقلت : « إن أجيالا من أصحاب الأساليب المهرة ، من تشيكوف إلى كاثرين مانسفيلد وجيمس جويس ، قد حددوا القصة القصيرة بشكل لم تعد تحتمل معه صوت الإنسان الذى يتحدث » . وهناك كتاب كان لديهم نفس الشعور غير المريح حتى فى القرن التاسع عشر . كان ليسكوف ، ذلك الكاتب الروسى العظيم ، والوحيد الذى لم تترجم أعماله بما فيه الكفاية ، واحداً من هؤلاء .

وواضح من العدد الضئيل الذى ترجم من قصصه أنه أراد أن يكون للأدب كيان عضوى . وقد حاول أن يحيى القصص الشعبى حتى يمكننا أن نسمع صوت الإنسان الذى يتحدث . إن لدى القاص الشعبى وسيلة واحدة للاحتفاظ باهتمام قارئه ، هى تكديس حادثة على حادثة ، ومفاجأة على مفاجأة ؛ ذلك لأن جمهوره ، كالطفل الذى ينصت إلى قصة فى وقت النوم ، يستطيع أن يفهم بضع جمل فحسب فى وقت واحد ، وذلك بعكس القارئ الذى يستطيع أن يحتفظ بعديد من التفصيلات فى ذهنه مرة واحدة . لقد قال شيخ من قصاص القصص الشعبى مرة ، وقد جاء بمن يقرأ له بعض قصصى : « ليس فيها إبداع كاف » . ولا شك أنه كان سيجد « إبداعاً كافياً » يرضيه فى قصة ليسكوف « المتجول المسحور » .

كان لدى ليسكوف الميل الشعبي للتطرف . لقد أراد أن يكون الناس

أحياء مكتملى الحياة ؛ فعند ما يكونون سكارى أرادهم شديدى السكر ، وعندما يقعون فى الحب لم يهمه أن يكونوا شديدى الحرص . إن عبارة « ليدى ماكبث حى متسنسك » لا ينقصها الوضوح كعنوان ، فالبطلة ، وقد أحرقها الوجد ، تقتل حماها أولا ، ثم الوريث الذى سيرث معها ، وأخيراً ، فى عملية تحطيمها لنفسها ، تقتل عشيقها . إننى أعتقد أن صديقى القاص الشعبى الشيخ كان سيعض شفتيه إعجاباً عند ذلك ، ولكنى لا أتصور خيبة أمله فى قصة « السيدة مع الكلب الدمية »حيث لم يقتل أحد على الإطلاق . إننى أكاد أسمعه يبكى . إنه لم يكن ليستطيع أن يقصها على جمهوره فى كوخه الصغير ، دون إضافة حادثتين خياليتين ، وحادثتى قتل ، وشبح واحد على الأقل .

غير أنه لو كان ذلك كل شىء لكان ليسكوف مجرد كبلنج روسى . ولكننى أقرر ، على حد فهمى ، أنه يوجد شبه بسيط بينه وبين كبلنج ، هذا فيما عدا المشابه السطحية ، وفيما عدا الميل إلى التطرف ، وتناول العمل على شكل حلقات . وأعتقد أن كبلنج تناول الأشياء السطحية التى تنتمى إلى فن القصص الشفوى دون إضافة ذلك الإحساس بالماضى الذى يفسر أشد أنواع مبالغتها جموحاً . وصف كبلنج فى قصة مشوقة جداً له الحدود الأصليين لمتمرد أيرلندى فى القوات البريطانية فى الهند ، وهو يغنى أغنية « لبس الأخضر » أمام تمثال المسيح المصلوب ، مع شارة موضوعة على قلنسوته وقت صلاة « الانجيلوس » . ولكنه جعل ذلك مبتذلا ، على عادته ، فوضع المسيح المصلوب ، و« الانجيلوس » ، وشارة الرأس على قدم المساواة مع تشويه الأبقار ، ومع أغنية المتمرد الأيرلندى كما تقضى الخصائص الأيرلندية الأصيلة . وذلك خطأ لم يكن ليسكوف ليقع فيه . ولن نجد ، لأول وهلة ، سوى القليل الذى نميز به « الليدى ماكبث » لليسكوف من قصة « لاف أو ويمين » ، ولكنك تستطيع أن تضع الأولى فى قصص « الملحمة النثرية » دون أن يلاحظ عليها أى نبوّ ، على حين أنك لن تجد أحداً يضع

الثانية موضع الأولى دون أن يلاحظ أن الكلمات التالية : « I'm dyin, Aigypt, dyin,» ليست لغة « الملحمة النثرية » . إنها قطعاً لغة الحانات .

إن ليسكوف له أهمية لأنه يحدد بحق الفرق فى النظرة بين نموذجين من البشر ، لا بين رجل إنجليزى «محافظ» ، ورجل « عمالى » . ويؤثر كبلنج ما هو عضلى إذا كان يفيده التوسل بالعنف ، وإذا كان العنف مدعماً بحوادث السلب المتكررة ، بينما ليسكوف يحب ذلك لذاته . كان الجلد شيئاً مرعباً بالنسبة لكل من ترجنيف وتشيكوف . أما بالنسبة لترجنيف فلأنه أحس بأن التاريخ قد حكم عليه بأن يأخذ دور الجالد ، وأما بالنسبة لتشيكوف ، الذى كان حفيداً لعبد ، فلأنه أحس بأن كل ضربة سوط كانت موجهة إلى ظهره . أما بالنسبة لليسكوف فيحسن أن نواجه الحقيقة ، وبدون تحامل ، فنقول إنه وجد أن كل أعمال الخسة كانت مشوقة إلى حد كبير . لقد كان الجلد بالنسبة له اختباراً للتحمل كأى اختبار آخر ، كما أن التحمل عنده كان جوهر الذكورة . إنه ربما دافع عن العذاب لنفس الأسباب :

« لقد ضربونى « علقة » شنيعة لدرجة أننى لم أستطع بعدها أن أقف على قدمىّ . وحملونى إلى والدى على قطعة حصير . ولكننى لم أتضايق لذلك كثيراً . لكن الذى ضايقنى حقاً كان الجزء الأخير من كلامى ، والذى حكم علىّ بأن أركع على ركبتىّ ، وأدحرج الأحجار فى الحديقة . لقد شعرت بالضيق لذلك حتى إننى ، بعد تفكير يائس أدرته فى ذهنى حول كيفية وجود مهرب من مشكلتى ، قررت أن أنتحر » .

تلك وجهة نظر غريبة يمكن أن نجدها فى مكان آخر فى قصص ليسكوف ، وهى شىء من خواصه تماماً . فمثلا حين أضاع بطل قصته « المتجول المسحور » أموال رئيسه فى القمار أدرك أن العقوبة الوحيدة التى تناسب هذا الذنب هى الجلد ، لذلك ذهب إلى رئيسه خافض الرأس :

« قال الرئيس : ماذا تريد الآن ؟

قلت : اضربني « علقة ساخنة » على أية حال يا سيدى » ؟

هذه ليست السخرية التي نجدها في أسلوب « البطولة الساخرة » ، كما أنها ليست تخبطات انحراف جنسي . إنها تطابق المنظر العجيب في « الجورنال » لجوجوين ، عندما طلبت منه عشيقته ، وقد خانته ، أن يضربها ، لا لأنها شعرت بأي ذنب معين بالنسبة لسلوكها ، بقدر ما كانت تعرف بالغريزة أن جوجوين سيستريح بعد ذلك . إنها جزء من السيكولوجية الصبيانية البدائية التي تظهر عند لورنس في قصته « تذاكر من فضلك ! » . ولا يوجد شيء يقال عنها صراحة بين المتحضرين . إنها حقيقة من حقائق السيكولوجية الصبيانية البدائية ، لكنها تعني أن ليسكوف كان صادقاً غالباً فيما يتصل بها ، بينما الأحرار والإنسانيون من أمثال ترجنيف وتشيكوف كانوا مخطئين .

قرأت منذ عشرين سنة قصة من قصص ليسكوف تسمى « اللاذع » ذكرتني في الحال بقصة تشيكوف المسماة « إلى الفيلا » . وقصة تشيكوف قصة تراجيدية لمهندس متحضر يحاول مع زوجته وعائلته أن يقدموا ما في وسعهم للفلاحين المتأخرين من حولهم . ولكن المهندس بهذا يجلب على نفسه احتقارهم ، ويطرده حقدهم من منزله . أما قصة ليسكوف فتدور ، على قدر ما أذكر ، حول مدير مصنع إنجليزي متحضر في روسيا يفرض بدل عملية الجلد البربرى عقوبات خفيفة لا خطر منها . ولكن الفلاحين ، الذين كانوا قد رجَوْا أن الرجل الإنجليزي سوف يعاملهم كأب ، ويضربهم أحياناً عندما يخطئون ، ينزعجون انزعاجاً شديداً عندما يؤمرون بمجرد الوقوف في « الركن » . وأخيراً ، وفي يأس ، يحرقون منزل الرجل الإنجليزي عليه . إنها نفس القصة ، لكنها هذه المرة تروى من الداخل . ونستطيع مرة أخرى أن نتجادل حول ذلك إلى ما لا نهاية دون أن نقترب من حل . والفارق الأساسي أن ليسكوف ، بغلوه الهائل ، يقنعنا بأنه يعرف الفلاحين ، بينما تشيكوف ، ذلك الطبيب القديس الذي يحاول أن يساعدهم من الخارج ، ليست لديه ببساطة أية وسيلة

لمعرفة الطريقة التى تسير عليها عقولهم . ومع أنه روسى تماماً فهو غريب فى عالم ليسكوف وجوجوين . إننى لا أحب هذا العالم ، ولكن ليسكوف ، بالنسبة لأشياء معينة ، هو الأكثر فنية .

إن المعركة قد اتجهت ضد التقليديين لأسباب ذكرتها فى الفقرات الافتتاحية من هذا الفصل . إن الشكل نفسه حديث ، ومن الممكن أن نعطى فناً بدائياً كفن المسرح دفعة جديدة فى طريقه لكى يصبح أكثر « جماهيرية » ، ولكن التجربة فى القصة تجرى فى الأغلب الأعم فى الاتجاه المضاد . ومع أن ليسكوف يتساوى مع تشيكوف فى عظمته ككاتب ، هذا إذا قبل الإنسان رأى النقاد الروس ، فإنه عملياً غير معروف خارج روسيا . ولكبلنج ، وهو قصاص رائع له بعض ميزات ليسكوف ، تأثير قليل خارج البلاد التى تتكلم الإنجليزية ، ويصعب ، حتى فى داخلها ، أن نستنتج من أعمال أى قصاص جاد أن كاتباً مثل كبلنج كان له وجود على الإطلاق . وحتى فى بلاده نفسها لا أثر له على لورنس وكوبارد وبرتشيت .

أما فى أيرلندا فيستطيع الإنسان أن يستنتج بالتأكيد أثره على إيديث سومرفيل ، ومارتن روس ، مؤلفى مجموعة « المندوب القضائى الأيرلندى المقيم » . وتاريخ عملهما فى بلادهما ذاتها عبارة عن درس عملى فى الطريقة التى تطورت بها القصة . وكتاب « المندوب القضائى الأيرلندى المقيم » ، ولنتخير عنواناً عاماً لمجموعات القصص التى تبدأ بقصة « بعض تجارب مندوب قضائى أيرلندى مقيم » ، من ألطف الكتب التى أعرفها . كانت إديث سومرفيل تلميذة تدرس الفن فى باريس ، وقد وقعت تحت تأثير الطبيعيين الفرنسيين كما يمكن أن يرى من قصتها « شارلوت الحقيقية » . وكان جورج مور ، وهو واحد من طبقة ملاك الأرض الأيرلنديين ، تلميذاً يدرس الفن أيضاً ، وقد وقع كذلك تحت تأثير الطبيعية . ومن الممكن أن تقارن قصته « موسلين » بقصة « شارلوت الحقيقية » . ولكن الشبه ينتهى عند هذا الحد .

فعند ما يكتب روس وسومرفيل قصصاً فإنهما ينسيان كل ما تعلماه من الطبيعين الفرنسيين ، ويبدو أنهما كانا يكتبان بقصد المتعة فحسب . ولكن جورج مور لم ينس شيئاً من ذلك ، ويمكن أن يرى عليه تأثير فلوبير وزولا والكونكورتس ، وحتى ترجنيف ، فى أبسط نواحى قصصه فى مجموعة « الحقل غير المحروث » .

إن التضاد بين هذين الكتابين تضاد غير عادى . وقد أعدت قراءة «المندوب القضائى الأيرلندى المقيم» على فترات ، ولمدة أربعين سنة ، لمجرد الاستمتاع به . إن القصص التى به غريبة وصافية وبسيطة ، وفيها شىء من ميزات قصص ليسكوف . إنها قصص الهواء الطلق والخيل والحيوانات والناس الذين بينهم وبين هذه الأشياء ألفة . ونوع المرح الذى فيها من النوع المتنوع العنيف الذى أتذكره من كتب الأطفال فى صباى . وتأتى لحظة المرح القصوى عندما يكسر منظار البطل ، أو عندما يضع قدمه فى « البارومتر » . ويفوق عدد المصائب التى تحدث فى الاحتفال الزراعى المحلى كل الظنون ، حيث تجف نافورات المياه ، وحيث يملأها الخدم الشاردو الذهن بماء الليمون :

« إنه إذا كان الهدف ، كما أعتقد ، خداع الخيل لكى تصدق أن هذا نبع ماء ، فقد كان ذلك فاشلا تماماً ؛ لأن الخيل أدركت فى الحال أنه كان حيلة خطرة ، وقد تم ذلك دون شعور أو مبالاة . أما إذا كان الهدف تسلية الجمهور تسلية متنوعة ، فلا شىء يمكن أن يكون أكثر نجاحاً . إن كل أنواع الرفض عرضت بنجاح ، فحاول حصان أن يتسلق القضبان إلى حيث المكان العام لوقوف الجمهور ، وتوقف حصان آخر تماماً فى لحظة حرجة ، ثم عاد فتأرجح ورجع فى ذعر إلى نقطة البداية ، بينما صاحبه معلق فى رقبته مثل « الميدالية » . وخطا ثالث فى مهارة ، وبروح مرحة غير معتادة بين الخيل .. خطا برفق فوق شجيرات « الفيرز » ، وخاض فى عصير الليسون بهدوء شجاع بين موجات الإعجاب » .

إن الشك يساور الإنسان فى الحكم الذى أصدره على هذه القصص عندما يسأل نفسه عن موضوعها . يوجد هناك حقاً صوت رجل يتحدث ، أو صوت امرأة . وهذا يتطلب جمهوراً . ولكنك إذا أبعدت الجمهور فماذا يتبقى لك ؟ لا شيء يثبت أمام التحليل بكل تأكيد . أزعجنى منذ سنين قراءة قصة تسمى « بيت هارنجتن » ورحت أحللها . وقد تكشفت لى عن قصة مضحكة تتخللها قصة أشباح . وكانت النتيجة شبيهة بحادثة رديئة عند « مزلقان » : يأتى عمال تنظيف المداخن إلى بيت « المندوب القضائى المقيم » . ولأنه يعرف ما يجلبه هذا التنظيف فإنه يترك البيت هو وعائلته فى ذلك اليوم . وكانت العائلة قد رفضت من قبل إعارة سلمها الطويل لجار مرح لها . وتذهب الأسرة لزيارة عانسين تديران مزرعة لتربية الدجاج ، وتجدهما أخيراً فى مزاد عام فى « بيت هارنجتن » ، وهو بيت مدير منجم كان قد انتحر . إن إحدى العانسين تعزف على البيانو ، بينما يقف بجوارها رجل يلبس قلنسوة بحار . وبينما كان « المندوب القضائى المقيم » يشترى سلماً طويلا ليعيره لجاره كما طلب إذا بابنه الصغير يختفى . وتعترف العانس أنها رأته عبر الحقول مع رجل يلبس قلنسوة بحار .

وواضح لأقل الناس ذكاء عند تلك النقطة أن الرجل الذى يلبس قلنسوة البحار هو مدير المنجم الميت ، وأنه ينوى شراً بالابن الصغير « للمندوب القضائى المقيم » . وينقذ الطفل دون ضرر يلحقه سوى كسر عظمة ترقوته . وهنا يكتشف « المندوب القضائى المقيم » أن السلم الذى اشتراه لتوه بثلاثين شلناً لم يكن سوى سلمه هو نفسه . لا توجد فى قصة كهذه أية علامة على أنها عمل فنى ، فليس لها إطار ذهنى ، وهى لاشيء حين تدرس تحت ضوء النهار البارد . إنها تحتاج إلى شموع وضوء نار ، وتحتاج فوق ذلك إلى جمهور خصب الذهن . لكن حين يتحول الإنسان منها إلى قصة جورج مور المسماة « الحنين إلى الوطن » فى مجموعة «الحقل غير المحروث » يدرك أن قصة جورج

مور لا تحتاج إلى نار ولا إلى ضوء شموع ، ولا إلى جمهور سواه . إنها قصة بسيطة لساقٍ في نيويورك يعود إلى أيرلندا ليسترد صحته فيقع فى حب فتاة أيرلندية . ويقف فى طريق استقراره معها شكه فى حياء جيرانه ، وفظاظة قسيس الحى . وينسل يوماً عائداً إلى نيويورك مدفوعاً بذكرى مناقشات حرة ومخلصة فى أمريكا . ونراه كلما فكر فى أيرلندا فى نهاية القصة فكر فى الفتاة التى خلفها لجبن عالمها ووحدته ، فتكتسب ذكرياته حدة جديدة . قارن بين الذكاء الهادئ المتعاطف عند مور فى هذه الفقرة ، وبين تهللات التلميذة القوية فى فقرة عند سومرفيل وروس : « فى داخل كل إنسان توجد حياة صامتة غير متغيرة لا يعرفها أحد إلا هو . وكانت حياته الصامتة غير المتغيرة هى ذكرياته عن مرجريت ديركن . لقد نسى غرفة « البار » وكل ما يتعلق بها . والأشياء التى رآها أكثر وضوحاً كانت جانب الهضبة المخضر ، والبحيرة الندية والحلفاء حولها ، والبحيرة الكبيرة على المدى ، وخلفها الخط الأزرق للمرتفعات الممتدة » .

هنا لا يوجد تعمل . لايوجد سوى شيء من التقابل البسيط . إن اتجاه القصة مجرد نمط ، نمط للحياة الإنسانية كما مارسناها جميعاً . حنين إلى الوطن ، وإفاقة من الوهم . ثم حنين جديد تشبه التجربة . إن لهذه القصة صفاء القصة القصيرة الخالص باعتبارها مضادة للأحدوثة . وهى لاتمت بصلة قط إلى قصة « بيت هارنجتن » . وربما أحببتها أو كرهتها ، وفكرتى الخاصة عن القصة القصيرة تجمع أشياء متناقضة بعض التناقض ، ولكنها مكتملة كنظام فنى . إنها تعرض قالباً فنياً منقحاً تنقيح « السونيت » ، وتعرض شيئاً آخر أكثر أهمية للمهتمين بالقالب ، وهو أنها تحدد الطريق الذى ستسلكه القصة القصيرة الأيرلندية . ومع أننى أعتقد أنك ستجد فى مقابل كل نسخة من مجموعة « الحقل غير المحروث » مائة نسخة من مجموعة « المندوب القضائى الأيرلندى المقيم » فإن الأدب الأيرلندى سلك طريقة مور ولم يسلك طريقة سومرفيل وروس .

ينبغي حقاً أن يعزى إلى مور الفضل الذي يعزى حالياً إلى حواريه العنيد جويس . وعلى الرغم من أن عمل الرجلين قد اختلف في تطوره اختلافاً عظيماً ، إذ أذعن مور لحبه للجدل بينما أذعن جويس لتجربته مع القالب ، فإن القصص الأولى في « أهل دبلن » تستمد كثيراً من مور . كذلك أعتقد نفس الشيء فيما يختص بقصص ليام أوفلاهرتي ، مع أنه من السهل القول بأن فلاهرتي ربما لم يقرأ مور قط . إن قصصه على الأقل تنبئ عن هذا . لكن بينما يقع أوفلاهرتي في رواياته في أخطاء لم يكن مور ليقع فيها قط ، يتفادى في قصصه القصيرة أخطاء كان من المؤكد أن يقع فيها مور . وإذا أراد الإنسان أن يكتب بحثاً للبرهنة على أن الرواية ليست قالباً أيرلندياً بخلاف القصة القصيرة ، ثم اختار أعمال أوفلاهرتي للتدليل على نظريته ، فلن يكون هذا أسوأ اختيار ممكن.

إن الموضوع عند أوفلاهرتي هو الغريزة لا الحكم . وقد لخصه الشاعر جورج راسل قائلا : « إن أوفلاهرتي أوزة عندما يفكر ، وعبقري عندما يشعر » . وأحسن قصصه تتناول الحيوانات ، وكلما اقتربت شخصياته من الحيوانات كان موفقاً في تناولها . ولأن مور مولع بالجدل فإنه لم يستطع في « الحنين إلى الوطن » أن يتجاهل أن سبب الهجرة عموماً هو محض السأم من ديانة متسلطة . وقد استطاع أوفلاهرتي ، لطبيعته البريئة ، أن يتجاهل في قصة مثل « ذاهب إلى المنفى » كل شيء — ماعدا طبيعة النفي نفسه — حالة أشياء لابد أن نتحملها جميعاً مثل الحب والموت . ويستطيع الإنسان أن يتصور نوع الخلط الذي كان سيفعله جورج مور في مثل « الأوزة الخرافية » لأوفلاهرتي . وهي قصة من مجموعات القصص القصيرة الأيرلندية العظيمة . إنها قصة أوزة صغيرة ضعيفة حولها اعتقاد صاحبها في الخرافات إلى شيء مقدس في قرية أيرلندية . وقد جمعت الأوزة ثروة عظيمة ، وأدارت رأس صاحبها ، حتى قرر راعي الكنيسة المحلية أن يقضي على هذه العبادة ، فرمى أجلاف القرية الأوزة الصغيرة المسكينة بالحجارة حتى الموت . إن هذه القصة من

حيث جوهرها ، هى تاريخ الديانة كله . وهى تتطلب جورج مور أو أناتول فرانس أو نورمان دوجلاس ، ولكن لأن أوفلاهرتى يشعر أكثر مما يفكر ، فإنه لم يسمح أبداً لظل السخرية أن يفسد خطورة الموضوع . وصحيح أننا نضحك بصوت أعلى مما أضحكنا به مور أو دوجلاس ، ولكننا فى نفس الوقت نتأثر . وأخيراً فإن الانطباع الذى يترك فى أذهاننا شبيه ، على نحو ما ، بالانطباع الذى تحدثه قصة ترجنيف « برارى بازهين » . إن الصمت الأبدى لهذه الآماد اللانهائية يرعبنى .

ولو كنت أعلم من الأدب الأمريكى ما أعلم من الأدب الأيرلندى لأحسست أنه ينبغى علىّ أن أشير إلى أن « ونسبرج أوهيو » لشيروود أندرسون تمثل بالنسبة للأمريكيين ما تمثله « الحقل غير المحروث » بالنسبة للأيرلنديين . إن التاريخ نفسه، ١٩١٩، يحمل من الأهمية ما يحمله تاريخ ١٩٠٣ الموجود على غلاف كتاب مور . إن الاشتراك فى الحرب العالمية الأولى جعل الأمريكيين يحسون لأول مرة منذ الحرب الأهلية بأنهم معزولون ، وأنهم معدومو النظير ، وأنهم أهل بشاشة . وقد حولهم عدم الرضا الذى بعثته فيهم إلى جيل من الناس الموضوعين فى غير أماكنهم ؛ فهم ليسوا فى وطنهم لا فى أمريكا ولا فى أوربا . كان شيروود أندرسون فى سنة ١٩١٩ علامة على بداية إحساس ذاتى جديد ، وكان فتزجيرالد فى سنة ١٩٢٠ يصف رجوع الجيوش ، والمضاعفات الجديدة التى كان يسببها ذلك . وبعد سنتين من ذلك التاريخ كان همنجواى وفوكنر يخططان للأدب الجديد .

عندما قلت إننى لا أعرف شخصاً يتصف بالعظمة قصاصاً ولا يتصف بها كاتباً استثنيت أندرسون ، الذى لم يبدأ الكتابة حقاً حتى كان فى الأربعين من عمره ، وإن كان لمجموعة قليلة فحسب من الكتاب مثل رؤيته الواضحة لما يمكن أن تؤديه القصة القصيرة . لقد ميز جماعته المغمورة بشكل مؤكد وقاطع ، وهم الحالمون المتفردون فى الغرب الأوسط . إن وحدتهم أعمق وأكثر

مأساوية من وحدة القساوسة عند جورج مور ، أو كتبة الحسابات عند جويس. ولعل ذلك لأنهم ينحدرون ، مثل أندرسون نفسه ، من طبقة لديها ثقة بنفسها .. رجال ونساء أكفاء لا يعرفون ماذا يعنى أن يكون الإنسان مغلوباً على أمره منذ ولادته . ومن الممكن أن تعقد مقارنة مشوقة بين « إيفلين » لجويس ، و « مغامرة » لأندرسون ، فكلتاهما تتناول النساء الحساسات اللائى « وضعن على الرف » لسبب أو لآخر . إن إيفلين منتظرة الذهاب مع الرجل الذى تحب إلى بيونس ايرس ، ولكن عندما تكون السفينة على وشك الرحيل تتركه وتهرول عائدة – مغلوبة – قبل أن تبدأ على الإطلاق . وإليس هندمان ، التى انتظرت بدون أمل عودة الرجل الذى أحبت ، تخلع ملابسها ، وتخرج إلى الشارع لتعرض نفسها على أول رجل تقابل . لكن يتصادف أنه رجل عجوز وأصم . ولم يقل شيئاً سوى « ماذا ؟ » « ماذا تقولين ؟ » . لذلك عادت إليس إلى المنزل ، وذهبت إلى الفراش ، وبدأت تحاول ، وقد أدارت وجهها إلى الحائط ، أن تواجه الحقيقة بصراحة ، وهى أن كثيراً من الناس لابد أن يعيشوا ويموتوا منفردين حتى فى ونسبرج . إنها لحظة رهيبة بالنسبة للأمريكى حين يتحول تفاؤله الواضح إلى يأس مساوٍ له فى الوضوح . إن شخصيات أندرسون تفهم موقفها اليائس جيداً ، لدرجة تجعلنى أحياناً أسائل نفسى : أليست هذه فى الحقيقة أمثلة « للمعاناة السلبية » التى أصر ييتس على أنها ليست مادة للفن ؟

إن الكلمتين الرهيبتين « وحيد » و « متوحد » ترنان فى كل قصة تقريباً من مجموعة « ونسبرج أوهيو » ، وتصحبهما كلمة أخرى هى « يدان » ، يدان تمتدان من أجل اتصال إنسانى لا وجود له . ومع ذلك فإن هذا الاتصال نفسه هو الخطر الرئيسى ؛ لأنك حين تتزوج فإنك تستسلم لمستويات الجماعة المغمورة . ولا أمل للمتزوجين إلا فى أن ينقلوا حلم الهروب إلى أطفالهم : هذا الخطر هو موضوع القصة الجميلة المسماة « الكذب غير المخبَّر عنه » ،

وهو كذلك موضوع قصة أخرى متأخرة أضعف من هذه هى « التعاقد » .

والأمل المنقول إلى الأطفال هو موضوع ألطف قصص أندرسون وهى « الموت » . فى هذه القصة يترك جد جورج ويلارد لابنته ، وذلك لعدم الثقة فى زوجها ، ثمانمائة دولار لتكون « باباً عظيماً مفتوحاً لها » عندما يأتى الوقت الذى تهرب فيه . وعندما تهزم إليزابيث بدورها تدخره ليبقى « باباً عظيماً مفتوحاً » لابنها جورج . وتخبئه بعد أسبوع من زواجها فى حائط عند أقدام سريرها ، حيث يبقى فى نهاية القصة مدفوناً .. مختوماً ومنسياً .

لقد تطورت القصة القصيرة الأمريكية عن ذلك الكتاب الصغير العجيب. وقد عالج الأمريكان القصة القصيرة بروعة تجعل الإنسان يستطيع القول بأنها قالب فنى قومى . لقد ذكرت سبباً واحداً من الأسباب التى أعرف لامتياز القصة القصيرة الأمريكية ، لكن توجد بطبيعة الحال عدة أسباب لذلك . منها أن أمريكا آهلة بجماعات من الجماهير المغمورة . وهذا اللطف العجيب الذى يلقاه الغريب من الأمريكين ، والذى يوجد جنباً إلى جنب مع القسوة الأمريكية التى يلقاها كل الناس ، إنما هو لطف أناس تاه أسلافهم فى مجتمع لا صداقة فيه. وهم يدركون أن المجتمع الصديق هو الاستثناء لا القاعدة . إن غرابة السلوك ، التى هى دم حياة القصة القصيرة ، غالباً ما تكون تخلصاً من نوع غريب من حياة الأسلاف .. نوع بعيد جداً وقديم جداً .

من بين قصص تلاميذى الأمريكان الكثيرة أذكر قصة كتبها تلميذ يهودى أكثر مما أذكر قصصى نفسها . وهى تدور حول امرأة تملك حانوت « خردة » فى نيويورك ، حيث يسرق ابنها قطع النقود من « الخزانة » لينفقها على لهوه الخاص . وذات يوم عاد الابن ليجد « الخزانة » مكسورة ، وأمه فاقدة الوعى . كان قد كمم فمها بيد يهودى آخر تعرفت عليه . وحين حاول أن يستدعى الشرطة اعتراها غضب مجنون وصرخت : « أليس شاقاً بما فيه الكفاية أن يكون لمسز برنيوم المسكينة ابن هو لص قذر حتى يرسل لها فى

طلب الشرطة ؟ » . « وبعد ذلك ، وقد انتهت القصة ، أقلعتُ عن السرقة من « الخزنة » .

ولعلك تقول : هؤلاء هم اليهود ! . ولكن هذه القصة ليست مجرد قصة يهودية إلا بالقدر الذى نعتبر به أعذب قصص سارويان مجرد قصص أمريكية ، أو قصص كاثرين آن بورتر مجرد قصص زنجية أيرلندية . إنه صوت من عوالم أخرى شبيه بصوت ذلك « النساخ » فى قصة « المعطف » لجوجول الذى يصرخ « إننى أخوكم ! » .

تلك هى ، كما يخيل إلىّ ، أهمية قصص ج . ف . باوارز . إنها ليست عنصرية بالرغم من أننا لو حكمنا بناء على الاسم فلابد وأن يكون السيد باوارز أيرلندياً أكثر منى . ويتناول أحسن هذه القصص القسس ، والذين سيصيرون قسساً . هؤلاء الداخلون فى مجتمع المال ، مع أن المال قد ترك بصماته القذرة على الكنيسة التى ينتمون إليها . لقد اكتشف باوارز جماعة مغمورة أصيلة ومزعجة مثل جماعة سارويان الأمريكية ، ومثل أهل الفن الفاسدين عند ويلاكاثر ، والرومانتيكيين الفاسدين عند أندرسون . ومرة أخرى يخيل إلى أننى أسمع ، عبر الوهدة التى تفصلنى عنهم ، صوت « النساخ » عند جوجول يصرخ « إننى أخوكم ! » .

إن النموذج الكامل لكتاب القصة الأمريكيين المحدثين ، فى أثناء عملية الكتابة ، هوج . د . سالنجر . وليس ذلك لأنه طور القالب نفسه كما لم يفعل أحد منذ تشيكوف ، ولا لأن قالب القصة القصيرة يظهر عنده كما هو عليه بالتحديد ، أى ما يناقض الرواية . ولكن ما يجعله نموذجياً هو أنه على الرغم من أن موضوعه هو التفرد الإنسانى فإن تفرده خاص بدلا من أن يكون عاماً . صحيح أنه قام بمحاولة جريئة لكسب تعاطفنا بخلق شخصيات هم نتاج للزواج الأيرلندى اليهودى المشترك ، وهذه « التوليفة » هى أشد الجماعات المغمورة التى يستطيع أن يتصورها الإنسان تفرداً ، ولكنه على الرغم من ذلك لا توجد

لديه « جماعة مغمورة » ، ولا توجد محاولة لجعل التفرد النفسى موضوعياً . إن كل شخصياته هى شخصية هاملت ، فزاكرى جلاس رجل مكتمل ، وهو شخصية ناجحة جداً ، من حيث الظاهر ، فى وظيفة تجارية يبلغ التنافس عليها مداه وهى التليفزيون . وعلى الرغم من ذلك فهو منعزل فى عالمه الخاص كأى مراهق . ويبدو كذلك أنه لايسكر ، ولا يقول أشياء تافهة كما يفعل بعضنا ، ولا يعود مع سكرتيرته إلى شقتها . ويود الإنسان أن يعلم كيف يفعل ذلك .

ومن الممكن أن يرصد الإنسان التطور فى أعمال سالنجر . فى أجمل قصصه المبكرة « من أجل ايسم — مع الحب والبذاءة » ، وهى قصة رائعة إذا كان هناك قصة رائعة على الإطلاق ، تعيد محادثة مع طفل إنجليزى وقح جندياً أمريكياً معسكراً فى الخارج إلى صوابه . وفى قصة « يوم رائع لسمكة الموز » لا تنقذ مثل هذه المحادثة سيمور جلاس من الانتحار . وفى قصة « فرانى » تأتى فتاة على حافة الانهيار العصبى إلى مباراة فى الكلية لتقابل شاباً تحبه ، ثم تنهار قواها فى « دورة مياه السيدات » ، ولا تفعل سوى أن تتلو « يا مسيح ارحمنى ! » . لقد واجهنا بالفعل ، من ثلاث قصص فحسب ، صعوبة نقدية خطيرة . عندما تظهر فرانى ينقسم طلاب الكلية ومدرسوها حول سؤال هو هل هى حامل أم لا . ولم يكن هذا ضعفاً من جانب المؤلف ، ولا فرط ذكاء من جانب القراء ، ولكنه كان وعياً نقدياً حقيقياً من جانب القراء ؛ إذ لم تكن هناك دوافع كافية وراء القصة . وقد عولجت هذه النقطة علاجاً وافياً فى القصة التالية ، « زووى » التى حاول فيها زاكرى جلاس أن يعالج انهيار اخته ، إذ يبدو أن زووى مثل فرانى ليس له وجود حيوانى . أهذا هو ما كان يحاول القراء الأصليون أن يمدوا به القصة حين انقسموا حول حبل فرانى ؟. إن الحبل حقيقة من حقائق حياة الحيوان ، وقد كانوا ، دون وعى ، على وعى بأن ذلك كان مفقوداً .

ويوجد فى قصة فرانى ضمنا ، إن لم يكن مقررا مباشرة ، أنها ورجلها

عشيقان ، أو أنهما ، على الأقل ، قد داوما الصحبة لمدة عام . ويبدو أنه لم يكن قد اتضح للشاب أنها كانت باردة جنسيا . صحيح أنها تتأفف من الطعام الحيوانى ، ولكن لاتوجد دلالة على أنها تدرأ الاتصال الحيوانى . إن فرانى، على حد ماأرى، تعانى أزمة خلقية دون شعور بالمعنى الخلقى . إن مسيحها تجريدى تماما ، ولاصلة له بأى ضعف روحى فى نفسها ، ولا بأية جذور يمكن أن تكون لهذا فى طبيعتها الحيوانية. ويصبح هذا أشد وضوحا فى القصة الطويلة التابعة الجميلة الصنع . إن زووى فى الثامنة والعشرين، وهو ممثل ناجح فى تمثيلية تلفزيونية هو نفسه يحتقرها . ومن المسلم به أنه ، فى مثل سنه ، ليس جاهلا تماما بالنواحى الجنسية . وهو باحث عن الله مثل فرانى ، ومثل أخيهم المتوفى سيمور . ولكننا لانجد أن بحثه عن الحقيقة الخالدة يؤثر مطلقا ، ولو مرة واحدة ، على حياته الجنسية ، أوعلى وجهة نظره بالنسبة لعمله . إن عدم الرضا الروحى لم يدفعه إلى ترك وظيفته ليبدأ عملا آخر ربما يشبعه روحيا . إن الشك الوحيد الذى يخامرنى بالنسبة لعائلة جلاس هو أنه يبدو أنهم كاملون بالفعل ، وماهو كامل لايمكن إلا أن يذبل .

لقد قيل لنا إن الرواية ماتت . وأنا على يقين من أن بعضهم قد قال نفس الكلام بالنسبة للقصة القصيرة . وأخشى أن يكون هذا القول غير ناضج . وأنا أكثر استعدادا لقبول القول بأن الشعر والمسرح قد ماتا . ويجب ألا أكون شديد التحمس حتى فيما يتصل بهذا، ولكن ينبغى أن أكون مستعداً للتسليم بأنهما لما كانا فنين بدائيين فإن قضيتهما محتاجة إلى دفاع .غير أن الرواية والقصة القصيرة تطوير جذرى لقالب فنى بدائى ليتفق مع الحياة الحديثة ، ليتفق مع الطباعة والعلم والديانات الخاصة . ولا أدرى أية إمكانية أوسبب لحلول شىءآخر محلهما، إلا إذا حدث تحول عام فى الثقافة، وحلت محلها حضارة الدهماء. وأفترض أنه لو حدث هذا فسنضطر جميعا إلى الذهاب إلى الأديرة ،

أو إذا لم تسمح حضارة الدهماء، فإلى سراديب الموتى وإلى الكهوف . ولديّ إحساس بأنه حتى هناك سيرى أكثر من عابد قابضا على نسخة بالية من رواية « كبرياء وتحامل » أو على « القصص القصيرة لأنطون تشيكوف » .

٢١ يوليو ١٩٦٢

هاملت وكيشوت

لعل كتاب « صور أدبية لرجل رياضى » أعظم مجموعة قصص قصيرة كتبت على الإطلاق . ولم يعرف أحد مدى عظمتها فى الوقت الذى كتبت فيه ، أو الأثر الذى سيكون لها فى خلق قالب فنى جديد . لقد اكتسبت شهرة غامضة لما يفترض أن يكون لها من أثر على حملة تحرير العبيد فى روسيا ، ولكن هذا لاعلاقة له بميزتها ككتاب . إنه ليس دعاية ولكنه قصص . ومعنى هذا أنه ليس حلا، فى شكل فنى ، لأية مشكلة اجتماعية ، ولكنه حل للصراع الخاص بالمؤلف . وهذه النقطة واضحة منذ القصة الأولى« خور وكالينتش » .

كان لترجنيف ، كرجل ، مشكلة خاصة وضحها دائما فى أعماله . لقد أحس أنه شخص ضعيف لاتأثير له ، وهو لم يكن كذلك ، وأنه معجب إعجاباً شديداً بالناس العلميين . وقد عالج هذا فى مقال نقدى مشهور عن هاملت ودون كيشوت ، تناول فيه نفسه على أنه هاملت ، وغنى أغانى الإعجاب بكيشوت ، ذلك الرجل المجنون الذى قام بكل مافى العالم من أعمال ، بينما كان كل ما فعله هاملت المفكر أنه قعد يناجى نفسه. وقد حاولت فى كتابى « مرآة فى الطريق » أن أحلل واحدة من قصص ترجنيف « قبل الموعد» ، وأن أوضح الصعوبات التى أوقع فيها نفسه ، عندما حاول أن يفرض الحقيقة الموضوعية على ذلك النموذج الذاتى . كان المثال الذى رسم عليه بطل قصة « قبل الموعد »، انساروف ،شاعراً ، ولكن ترجنيف ماكان من الممكن أن يعتقد أن رجلا عمليا يمكن أن يكتب الشعر . لذا كان من المفترض أن يكون

انساروف فى الرواية مجرداً من أى ذوق أدبى . ولكنه عند كتابة الرواية وجد أنه من المستحيل كذلك أن يصور إنساناً مجرداً عن الشعر كلية ، لذلك فإننا عندما نلتقى بانساروف نجد أنه يترجم أغنيات وتاريخا بلغاريا . ثم يحاول ترجنيف ، وقد أدرك خطأه ، أن يغطى على آثار ذلك عن طريق جعل بعضهم يقول إن الترجمات ليست جيدة تماما . ولكن الشعور القديم يتفجر ، ويصرخ انساروف بحبيبته : « إيلينا ! إن عندنا أغنيات رائعة روعة أغنيات الصربيين . لكن انتظرى فسأترجم لك واحدة منها » . ذلك شيء كثيراً ما أقوله أنا نفسى عن الشعر الأيرلندى فى القرن الثامن عشر . وأعتقد أننى كنت مصيبا حين قلت إنه ربما كانت هذه اللغة لغة شخص ليس هو نفسه شاعراً ، ولكنها بالتأكيد ليست لغة شخص مجرد من الذوق الشعرى . ومع ذلك فإن إيلينا تخبرنا بعد عشرين صفحة من هذا بأنه لاهى ولا انساروف يهتمان بالشعر .

وقصة « خور وكالينتش » مثال كامل لنفس المشكلة . خورفظ ، وقوى وذكى ، وعملى . خلق من لاشيء عائلة من الصبيان الظرفاء وثروة لابأس بها ، وكالينتش حالم يعزف على البالاليكا . وهو يعرف القراءة ، وخور لايعرفها . ولم يستطع ترجنيف ببساطة ، كإنسان ، أن يتصور أن شخصا ذكيا وعمليا مثل خور يحتاج إلى أى شيء على الإطلاق يتعلمه من الكتب . ومع ذلك فإن ترجنيف ، وهو عقل من أكثر العقول دهاء فى تاريخ الأدب ، يفضح نفسه ، ويبدو مثل تلميذ صغير كلما تناول هذا الصراع الشخصى . كان هناك خور فى الحياة الحقة . وقد أعجب به ترجنيف ، وأرسل له نسخة من القصة « قرأها خور بفخر لكل زواره » . ومعنى ذلك أن ترجنيف زيف نفسيته عندما تناول مشكلاته الشخصية .

والقصة أساسا مشوقة فنيا ، لأن التشويق القائم على تسلسل الأحداث يختفى تماما . ونحن نرى بوليوتن المالك الأبله لكل من خور وكالينتش ، وندرك

أنه بينما سمح كالينتش لنفسه أن يستغله سيده فإن خور أكبر من أن يجاريه . والطريقة التى يستخدمها ترجنيف طريقة تقوم على المقابلة بدلا من الطريقة القصصية القديمة — المقابلة بين الرجل الحالم والرجل العملى . ومهما أسىء استخدام هذه الطريقة من جانب الكتاب المتأخرين فإن ترجنيف يستخدمها دائماً بطريقة فنية . وهذا يعنى فحسب أنه عندما يترك القاص طريقة السرد فإنه يتحول إلى استخدام وسائل كاتب النثر الصافى البسيط ، من السخرية المسرحية والمقابلة .

والقصة الثانية « يرمولاى وزوجة الطحان » أكثر إمتاعا بكثير . تقع أرينا ، الجارية التى تعمل خادمة لزوجة مالك أرض غنى ، فى حب رجل قصير يدعى بتروشكا ، وتتمنى أن تتزوجه . ولكن سيدتها التى يقول عنها زوجها مالك الأرض إنها « ملاك فى صورة إنسان » ، تفضل خادماتها غير متزوجات . لذا فعندما تظهر علامات الحمل على أرينا ، ذلك النموذج الشائه لنكران الجميل ، يرسل الرجل القصير إلى الجيش ، ويشترى طحان عجوز نكد حرية أرينا فيتزوجها . وتواصل أرينا ، فى وحدتها وشقائها ، قصة حب لها مع متلاف يدعى يرمولاى ، وهو واحد من رجال الغابات المتوحشين .

هنا يصبح التكنيك الذى يستعمله ترجنيف تقنيناً إلى الحد الذى يخدع فيه اهتمامنا ؛ فمركز الفعل كله فى أحداث ليلة واحدة . لقد أخبرنا عن ليلة الراوى التى قضاها فى القنص مع يرمولاى ، وعن وقاحة الطحان عندما يبحث الرجلان عن مأوى ، وعن هرب زوجة الطحان لتتحدث بضع دقائق مع يرمولاى . وأخيراً يتذكر القاص حكاية نكران الجميل الحزينة التى كان قد حكاها له سيد أرينا السيد زفركوف زوج « الملاك فى صورة إنسان » . وتنتهى بالشخصيتين المهمتين حقيقة ، أرينا وبتروشكا ، منفيين فى بضعة سطور من المحادثة العرضية بين الراوى ويرمولاى :

« وهل تعرف الرجل القصير بتروشكا ؟

تعنى بيترفا سيلايفتش ؟ طبعاً أعرفه .

أين هو الآن ؟

لقد أرسل ليكون جندياً .

وصمتنا فترة .

وسألت يرمولاى أخيراً :

إنها لاتبدو فى صحة جيدة .

لا أظن ذلك ، اسمع ، غداً سنلعب بعض الألعاب الرياضية » .

لدينا هنا جوهر القصة القصيرة الحديثة ، تطوير ترجنيف الرائع لما اكتشفه جوجول . وهنا أكرر أن هذا الاختراع الفنى قد ابتذله الكتاب المتأخرون حتى إنه لا يؤثر فينا الأثر الذى لابد أن يكون قد أثره فى معاصرى ترجنيف . إن تركيز قصة حياة كاملة فى تجارب وتعليقات خاصة ببعض الأشياء العرضية اختراع استعمل بكثرة ، لدرجة أن ميولى الخاصة تتجه إلى إلغاء ذلك ، وإلى حكاية القصة كما حكيتها هنا مرتبة حسب وقوع الحوادث ، وبدون تنميق وتزويق . وأتخيل أن هذه تماماً هى الطريقة التى كان سيقصها بها ترجنيف الناضج . غير أنه من الممكن أن يعجب الإنسان ، فى سياقها التاريخى ، بطريقتها الجريئة التى تطرح فيها القصة بالمعنى المسرحى ، وكيف أن كل المعاناة الإنسانية تطفو فى لحظات فحسب فوق ذلك التيه من الأشياء التى لا علاقة لها بالموضوع ، كأنها نفس صوت الجماعة المغمورة . ومع ذلك فقد كانت هذه طريقة محببة عند روبرت براوننج ، ويستطيع الإنسان أن يقرأ « يرمولاى وزوجة الطحان » جنباً إلى جنب مع « دوقتى الراحلة » ويلاحظ كيف أن كلا منهما تلقى ضوءاً على الأخرى ، حتى فى التغير المفاجئ المقصود فى نهاية كل منهما . فيكاد يسمع صدى عبارة « اسمع ، غداً سنلعب بعض الألعاب

الرياضية » فى عبارة « وعلق بابتيون قائلا : كلا ، سنذهب معاً .. مع هذا يا سيدى ! إن ترويض فرس البحر ، الذى يظن شيئاً نادراً ، صبه لى من البرونز كلوس أوف انسبرك » . ويبدو أن الشخصيات ذاتها تعكس كل منها الأخرى : أرينا ، والدوقة ، وبتروشكا ، وفراباندولف ، والسيد زفركوف ، والدوق ذلك الأنانى البارد الذى يخمد كل هذا الحب البرىء والرقة .

ولكن هناك قصصاً أكثر دلالة حتى من هذه القصص ، وذلك مثل القصتين اللتين أعجب بهما هنرى جيمس إعجاباً شديداً ، وهما « المغنون »، و« برارى بيزهين » . تصف « المغنون » مسابقة غناء فى حانة ريفية ، وتصف « برارى بيزهين » مجموعة من أربعة فتيان يرعون خيولهم فى الليل على شاطئ نهر فى البرارى ، حيث يقطعون الوقت بسرد قصص الأشباح . هذا ما يبدو أن القصتين تصفان على الأقل من الناحية السطحية . ولكن الحقيقة أن القصة الأولى تصف قوة الفن فى إضافة معنى لعالم لا معنى له ، وتتعامل الثانية مع عدم معنى الحياة نفسه ، ومع رعب الروح الإنسانية المنفردة مع الطبيعة .

ولعل ناشراً أمريكياً أو إنجليزياً من أيام ترجنيف كان سيرضى عن هاتين القطعتين أكثر مما يرضى عن القطعتين السابقتين ، لأنه لم يكن ليجد صعوبة فى وضع اسم لهما . إنه كان سيتعرف عليهما فى الحال كمقالتين ، مثل المقالات التى كان يكتبها هازلت ، وكان سينشرهما تحت عنوان « أغان ريفية » ، أو « قصص أشباح » . والشىء الذى لم يكن ليستطيع أن يفهمه هو وصفنا لهما بأنهما « قصص » ؛ لأن القصص بالنسبة له كانت ستعنى القصص التى يغلب عليها تشويق التسلسل . وقد ألغى ترجنيف ببساطة تشويق التسلسل هذا ، ووضع مكانه الصفة الثابتة للمقالة أو القصيدة . وقد سمح فى آخر « برارى بيزهين » بعودة تشويق التسلسل للحظة عندما اعتقد بول ، أكثر الفتيان الأربعة رجولة ، أنه سمع صوت زميل غريق يناديه من أعماق النهر . ولكن ترجنيف يلغى حتى هذا فى الفقرة الأخيرة عندما يخبرنا بما انتهى إليه مصير بول فى الحقيقة :

« من المحزن أنني لابد أن أضيف أن بافالوشكا لقي نهايته هذا العام : إنه لم يغرق ، ولكنه قتل بالسقوط من على حصانه . واأسفا ! لقد كان شخصية رائعة » .

إن التغير المفاجئ هنا مثال كامل لفن ترجنيف العالي : « إنه لم يغرق ، ولكنه قتل بالسقوط من على حصانه » . كان في استطاعة جوجول أن يستخدم قصص الأشباح المحلية هذه بنفس الجودة التي استخدمها بها ترجنيف ، ولكنه لم يكن ليستطيع أن يقاوم الرغبة في أن يضيف اللمسة الأخيرة التي ترسل الرعدة في أوصالنا . ولم يكن هذا هو نوع الرعدة التي أرادها ترجنيف ، رعدة الأطفال يجلسون حول النار في ليل شتاء يفكرون في الأشباح والأرواح ، بينما الريح تعول حول الكوخ الصغير ، وإنما كان رعب الرجل الناضج أمام غموض الحياة الإنسانية .

وقد عاد ترجنيف في قصصه الأخيرة إلى القالب الأول الذي كان قد استعمله ، قالب القصة الطويلة القصيرة . ولأننا نحتاج احتياجاً شديداً إلى مصطلح لها فربما وجب أن نتجاهل المعاني الجانبية المنحوسة لكلمة nouvelle أو صفة الرواية القصيرة ، أو القصة الطويلة القصيرة . ومن السهل إدراك الفرق بين القالبين ، ولكن وصفه أصعب من ذلك بكثير . وعندما نتناول الفرق بين الرواية القصيرة ، أو القصة الطويلة القصيرة ، وبين الرواية تبرز صعوبة أخرى .

إن « يرمولاي وزوجة الطحان » أقصوصة ، أو conté إذا كنت تتحمل المصطلح الفرنسي . ومعنى هذا أن كل السرد قد ركز في حادث واحد فرد عن طريق ضغط حوادث عدة سنوات في حوادث ليلة واحدة بمساعدة تكنيك « الارتداد » ، والقصص غير المباشر . وهذه الطريقة خطيرة إلى حد بعيد إلا إذا استخدمها فنان مدقق جداً ؛ لأن التأليف بين العرض والنمو لا يبلبل القارئ ويجهده فحسب ، ولكن ربما كان الكل أيضاً شيئاً مختلفاً تماماً عن

مجموعة الأجزاء ، وذلك كما فى قصة من قصص موباسان ، سأناقشها ، حيث تحولت قصة صغيرة مؤثرة إلى مهزلة غير مناسبة . ولو كنت سأكتب قصة « يرمولاى وزوجة الطحان » كما ذكرت فإننى كنت سأفضل قالب القصة الطويلة القصيرة ، وأبدأ منذ البداية بأرينا ، وأصف تجاربها مع زوجة زفركوف ، هذا « الملاك فى صورة إنسان » ، وأتتبع اليأس الذى قادها إلى علاقة حب مع بتروشكا . ثم أحاول أن أصف كيف أن زواجها من رجل عجوز غير إنسان حولها إلى عشيقة عارضة لمتلاف مثل يرمولاى .

لكنه كان ينبغى فى نفس الوقت أن أسأل نفسى عما إذا كانت القصة يمكن أن تحكى مطلقاً بهذه الطريقة . وميزة قالب الأقصوصة أن كل شىء ينتهى قبل أن تبدأ القصة الأصلية . ومهما كان نوع أرينا وبتروشكا فى الحياة الحقيقية ، ومهما كان نوع الصراع الذى تحملاه فى وجه مصيرهما ، فإن مصيرهما كان قد تقرر فعلا ، وهذا هو موضوع قصة ترجنيف . وإذا أخذت شخصيتهما فى الاعتبار فلابد أن أسأل نفسى عما إذا لم يكن بعض الضعف فيهما مسئولا عن مصيرهما ، وعما إذا كانت تفاصيل صراعهما ضد المصير من الأهمية بحيث تبرر وصفى لها . والسؤال هو عما إذا كنت ، على وجه التحديد ، سأحول الاهتمام عن الأنانية القاسية التى كانت ستحكم عليهما بالفشل والتفرد على كل حال ، عما إذا كانت — « دوقتى الراحلة » يمكن أن تروى على الإطلاق من وجهة نظر الدوقة . وإذا حاولت أن أكتب القصة بهذه الطريقة فإننى سأخطو فعلا خطوة فى الطريق إلى الرواية .

لكن هذه الطريقة هى التى اختارها ترجنيف لكتابة القصص فيما تبقى من حياته . وحتى على فرض أن مجموعة قصصه الطويلة القصيرة لم تكن لتكون كتاباً جميلا مثل « صور أدبية لرجل رياضى » فإنها كانت ستحتوى على ثلاث روائع هى « الساعة » ، و« بيونين وبابيورين » و « صور قديمة » .

إن السبب الذى من أجله ناقشت هذه الأعمال على أنها قصص ، لا على أنها

روايات، يوضح صعوبة تحديد الفرق بين القصة الطويلة القصيرة وبين الرواية. والمشكلة تزداد سوءا بإضافة وجهة نظر الناشرين والجمهور . كان يعتقد في العصر الفيكتورى الإنجليزى أن الرواية عبارة عن قصة فى ثلاثة أجزاء، وفى مائتى ألف كلمة . أما فى وقتنا الحاضر، حيث صبر الناس أقل، وحيث تكاليف النشر أغلى ، فإن الطول المقبول هو ثمانون ألف كلمة . وسيقول لك أى ناشر إن الجمهور لايلتفت إلى أى شيء يزيد عن هذا . لقد قال السيد ى.م . ف. فورستر الذى يعرف عن ذلك أكثر من أى منا « وربما ذهبنا إلى الحد الذى نضيف فيه أن الحد ينبغى ألا يقل عن خمسين ألف كلمة » . وروايات جورج سيمنون ، التى يقبلها الجمهور الفرنسى على أنها روايات ، كلها فى حوالى ثلاثين ألف كلمة ، ولكنها عندما تترجم إلى الإنجليزية تنشر عادة فى جزءين ؛ لكى يزداد شبهها بالروايات الحقيقية . والذى أعنيه بهذا هو أن الرواية ليست قالباً أدبياً فحسب . إنها أيضاً تقليد . وينبغى فى مناقشتنا للقالب أن نحذر من أن ندع التقليد يقحم فى المناقشة .

إن روايات ترجنيف ليست طويلة ، وتكاد دائماً تخفق فى الوصول إلى الثمانين ألفاً المقدسة . ولعل هذا هو السبب فى أن السيد فورستر قلل من العدد المحدد ؛ إذ أنه من غير المعقول أن يستثنى من تعريفها واحداً من أعظم الروائيين . إن قصص ترجنيف الطويلة القصيرة نادراً ما تكون قصيرة . وهى لا تلائم بسهولة جامعى المختارات من القصة القصيرة . غير أننى أظن أننى على حق حين أقول إن رواياته روايات ، وإن قصصه الطويلة القصيرة قصص قصيرة مهما كانت الصعوبة فى تحديد الفرق بينهما . لقد قام دمترى مرسكى ، وواضح أن هذه المشكلة المعينة قد أزعجته ، بتحديد واضح للفرق عندما أشار إلى أن القصص الطويلة القصيرة لاتشتمل على المحادثات المسهبة عن الأفكار العامة ، التى تبعث على السأم فى أحيان كثيرة ، والتى توقعها الجمهور الروسى من الروائى الجاد . وكنت قد كتبت ، قبل أن أقرأ مرسكى ، قائلا

إن الفرق يتجلى فى أن الشخصيات فى القصة الطويلة القصيرة لم يكن يقصد أن تكون لها أهمية عامة بخلاف شخصيات الروايات . ولعل هذه طريقة أخرى للتعبير عن نفس الشيء . وإذا كان ذلك كذلك فإننى أظن أن هذا التعبير أكثر دقة . وعلى كل حال فإن تشيكوف الذى كان قصاصاً صريحاً وبسيطاً كان لديه اتجاه لتقدير هذه المناقشات المرهقة حول الأفكار العامة فى قصصه ، ولكن هذا لم يجعل منها روايات . وقصة « مبارزة » ، التى تبلغ حد كثير من الروايات طولا ، مليئة بهذه المناقشات ، ولكنها تظل ببساطة قصة قصيرة . ولعلنى كنت أهتم بهذه النقطة لأنها فى نفس الوقت تتلاءم مع وجهة نظرى فى الفرق بين الرواية والقصة على أنه فرق بين الشخصيات التى تعامل على أنها شخوص ممثلة لغيرها ، وبين الشخصيات التى تعامل على أنها منبوذة ، ومنفردة متوحدة .

تلك هى الطريقة التى أحدد بها الفرق بين رواية مثل « الآباء والبنون » وبين قصة قصيرة رائعة مثل « بيونين وبابيورين » . يستعمل ترجنيف فى كلتيهما النماذج التى وجدناها فى « خوروكالينيتش » ، و« قبل الموعد » ، فكل قصة تمثل الصراع بين الرجل العملى والرجل الحالم ، بين كيشوت وهاملت كما كان سيقول ترجنيف . بابيورين فى القصة القصيرة رجل عملى . وهو ابن غير شرعى لعائلة طيبة كان قد حمى وآوى شويعراً فقيراً عجوزاً هو بيونين . وهو يعمل جزءاً من الوقت كاتباً عند امرأة وصفت على أنها جدة الراوى ، وهى فى الحقيقة أم ترجنيف ذاتها . ترسل هذه المرأة عبداً لها إلى المنفى لأنه لم يخلع قبعته بنشاط كاف لتحيتها (اعتاد ترجنيف أن يرى الزائرين من النافذة التى جلست لديها أمه عندما كان يأتى ضحاياها المساكين ليقدموا فروض احترامهم قبل أن يذهبوا إلى الجيش أو إلى المنفى) ، ويحتج بابيورين على ذلك ، وينفصل .

ويقع الحدث التالى بعد سبع سنوات . لقد التقط بابيورين بطة أخرى

عرجاء ، فتاة يتيمة من عائلة طيبة اعتزم أن يتزوجها تدعى موسى بافلوفنا . ولكن موسى تصبح بدلا من ذلك عشيقة لصديق عديم الفائدة من أصدقاء الراوى . وبعد اثنتى عشرة سنة يقابل الراوى بابيورين وموسى بافلوفنا مرة أخرى . لقد مات بيونين ، وموسى التى نبذها عشيقها أنقذها بابيورين مرة ثانية وتزوجها . وقد أرسل بابيورين إلى سيبريا سجيناً سياسياً ، وتبعته موسى . وعندما مات هناك استمرت هى فى عمله من أجل الثورة . امرأة مخلصة ، ولكن منابع المرح جفت فى داخلها .

كان من الممكن بسهولة أن تكون هذه القصة الرائعة ، وهى واحدة من روائع القصص العظيمة ، موضوعاً لرواية كاملة الطول . ولكنها ، كما عالجها ترجنيف ، لم تبدأ حتى فى أن تكون رواية على الإطلاق . وربما قلت مع مرسكى إنما كان ذلك لأنها ليست موزعة على الطريقة العادية للرواية الروسية . وقد أحيى رأيى الشخصى فى أنها ليست رواية لأنه ليست لها عمومية الرواية . وتمثل الشخصيتان فى العنوان الصراع الأساسى عند ترجنيف بين الفعل والشعر ، ولكنه ليس من الممكن أن يتعرف القارئ على نفسه فى أىّ منهما . إنهما جد خاصتين ، وجد غريبتين ، وينبغى أن أصل إلى حد القول بأنهما مضحكتان . إن شعور القارئ هو نفس شعور الراوى :

« أثار فىّ بابيورين شعوراً بالعداوة امتزج به لفترة ما ، على كل حال ، شيء قريب من شعور الاحترام . أو لم أكن خائفاً منه ؟ إننى لم أنج من خوفى منه حتى عندما كانت القسوة الحادة لسلوكه معى فى البداية قد اختفت . ولا حاجة إلى القول بأنه لم يكن لدى خوف من بيونين . إننى حتى لم أحترمه . لقد نظرت إليه ، دون أن ألطف المسألة كثيراً ، على أنه «بلياتشو» ، ولكننى أحببته من كل روحى » .

إن بابيورين واحد من أعظم الشخصيات التى صورت فى الأدب . وعندما قابلت أخيراً رجلا يشبهه فى الحياة الحقيقية وجدت نفسى تماماً مع

المشاعر التى صورها ترجنيف بمنتهى الروعة . احترام ؟ نعم . إعجاب ؟ ربما . لكن تعرّف على النفس فيه ؟ مستحيل . ويتساءل الإنسان فحسب عماإذا كان مصيره تحت أى حكومة سوف لا يكون قاتماً بنفس الدرجة .

قام السيد إدموند ولسن فى مقالة له عن « ترجنيف والقطرة التى تمنح الحياة » بتحليل قصة طويلة قصيرة جميلة أخرى هى « الساعة » . ومع أن تحليلاته ذكية فإنها لاتوضح فحسب ضعف نمط خاص من النقد الأمريكى ، وإنما توضح نوع سوء الفهم الذى يحدث عندما يعالج القصة القصيرة ناقد عظيم متعود على فن الرواية . كتب السيد ولسن :

«فى هذه الحكاية العبقرية تهدى إلى الراوى ساعة من أبيه فى العماد . وهو موظف فاسد فقد وظيفته لكنه ما يزال دائما يضع « البودرة » على شعره . . . . . . إنه سعيد بالهدية فى البداية . ولكن ابن عم له ، كان والده قد أرسل إلى سيبريا لنشاطات مهيجة وآراء ثورية ، يفحص الساعة بعناية ، ويعلن أنها قديمة ولا قيمة لها . وحين يعلم أنها أهديت للصبى من أبيه فى العماد يخبره بأنه ينبغى ألا يقبل هدايا من مثل هذا الرجل . إن الراوى يعبد ابن العم هذا . وتتكون بقية القصة من محاولاته التخلص من الساعة بدفنها أو إعطائها لأحد . ولكنه دائماً ، تحت ضغط عائلته أو إعجابه الذى لاينطفئ بها ، يضطر إلى استرجاعها من جديد . ماذا تمثل هذه الساعة ؟ النظام الاجتماعى القديم ؟ فساد روسيا القديمة ؟ . الأب والأب فى العماد لصان ؟ . والساعة بوضوح مسروقة مع أن الصبى لم يدرك ذلك . وأخيراً تنتهى من حياتهم عند ما يرمى بها الثائر القوى الذهن إلى النهر فى مقابل أنه هو نفسه كاد يسقط ويغرق » .

ولعل السيد ولسن قد تعمق إلى قلب مقصود ترجنيف فى هذه القصة الطويلة القصيرة المحببة . وهى قصة خفيفة إلى جانب « بيونين وبابيورين » ؛ ولكن مع مرح محبب يندر جداً عند ترجنيف . وأنا أتمنى لو لم يفعل ،

إذ أنني لا أحب أن أتصور أن الشيء الذى يبدو أنه متحرك من الداخل فحسب متحرك حقيقة من الخارج بالرغبة فى تلقين درس ما . ولا أظن أن ترجنيف أراد ذلك ؛ لأن أول شيء ينبغى أن يلاحظه الناقد أن لدينا ، مرة أخرى ، كيشوت وهاملت مجتمعين فى ذلك الصبى الأكبر الأخرس اللطيف ، دافيد ، والأصغر الأكثر شاعرية ، أليكس ، الذى يروى القصة . وهاملت ، كما هى العادة عند ترجنيف هو الذى يعتمد على غيره . وتحكى القصة حب دافيد لرايسا الصغيرة الضعيفة التى يصاب أبوها « بجلطة » ينتج عنها أنه يخلط بين الألفاظ فى كلامه ، والتى لها أخت صغرى صماء بكماء . ومن محاجر عينى دافيد المحبة ترى محاولة رايسا البطولية مساعدة قريبيها اللذين لاحول لهما . وقد رويت قصة الحب السحرية هذه فى نغمة حزن شخصية متزايدة جعلت الراوى ، الذى يحب دافيد حقا ويعجب برجولته وشجاعته ، هو نفسه هاملت الذى يتردد عند كل قرار تافه .. رويت بحيلة وقحة فى ثوب ساعة ، ساعة رخيصة ، شيء عادى جدا إلى درجة أنه يبدو من المستحيل أنه يمكن أن يخلق صلة ما بين هذه الشخصيات المعقدة . أما بالنسبة لإخفاء السيد ولسن للساعة من حياة الشخصيات فإنه تجاهل حقيقة هى أن الراوى أنهى قصته بما يأتى : لكن فى « درج » سرى بمكتبى تحفظ ساعة قديمة فضية فيها ورود مرسومة على وجهها ، اشتريتها من بائع يهودى متجول إذ راعتنى بشبهها بالساعة التى أهديت لى مرة من والدى فى العماد . ومن حين إلى حين ، عندما أكون وحدى ، ولا أتوقع أى إنسان ، أخرجها من صندوقها ، وحين أحملق فيها أسترجع أيام شبابى ؛ ورفيق هذه الأيام التى انتهت دون عودة » .

هل هو حقا « النظام الاجتماعى القديم » ذلك الذى يحتفظ به الراوى فى « درج » مكتبه ؟ وهل من الممكن أن يكون فساد روسيا القديمة هو ذلك الذى يتلكأ عنده ؟ لا بالتأكيد . إن الدرس الذى يعلمه ترجنيف ، على قدر

مايتخيله الإنسان معلما لأى شيء على الإطلاق ، هو ماتعلمه هذه الأبيات البالغة فى تصويرها « الكاريكاتيرى » والتى بخست حقها :

« كن طفلاً خيراً ولطيفاً ،
ودع ذلك الذى سيكون ذكياً ،
يفعل أشياء نبيلة ، لا أن يحلم بها طول النهار ،
ومن ثم يجعل الحياة ، والموت ، وذلك الأبد الواسع ،
أغنية واحدة عظيمة حلوة » .

ولعل قصة « صور قديمة » أعظم قصص ترجنيف . ولو أننى كنت أجيب عن سؤال غبى يقول « ما أعظم قصة فى العالم ؟ » فربما وقعت عليها حقا . إنها ليست مسلسلة ، ولكنها ليست على وجه الدقة قصة قصيرة على طريقة القصص فى « صور أدبية لرجل رياضى » . لقد كتبت بعفوية على طريقة « الذكريات » ، والقراءة الفاحصة فحسب هى التى توضح كيف أنها مؤلفة بتمعن . وموضوعها القرن الثامن عشر الذى أحبه ترجنيف . وهو ممثل من خلال شخصيتى زوجين عجوزين يوضحان كل ما ارتأى ترجنيف أنه رائع فى ذلك القرن الرائع . وهما موصوفان بخفة ومرح . ويمكن هنا أن يجلس الإنسان مستمتعا بحكاية أخرى مثل حكاية جوجول « أصحاب الأملاك المتخلفون » مع صور بوب وجون الرائعة الزوجين العجوزين البارعين . ثم يموت الرجل العجوز . وفجأة يعمق جو القصة كله فى ذلك المنظر المعجز الذى لم يكن من الممكن أن يكتبه أى كاتب قصة آخر فى العالم . إن الطرف العائلية الصغيرة فى القسم الأول تتكرر ولكن بحدة تكاد تكون غير طبيعية :

« وصاحت فجأة : أليكسيس ! لا تخفنى ! لا تغلق عينيك ! هل تتألم ؟ ونظر العجوز إلى زوجته قائلا : لا .. لا ألم .. لكنه من الصعب .. من الصعب أن أتنفس » . وبعد فترة صمت قال « مالانيا . إذن فقد مرت الحياة .

هل تذكرين عندما تزوجنا ؟ أى زوجين كنا ! » . نعم كنا يا زوجى الوسيم الفاتن أليكسيس » . صمت الرجل مرة أخرى . « مالانيا ياعزيزتى ، هل ستتقابل مرة أخرى فى العالم الآخر؟ » . « إننى سأصلى لله من أجل ذلك يا أليكسيس »! . وانفجرت المرأة العجوز بالدموع . « هيا ، لاتبكى ياساذجة. ربما يجعلنا الله القدير عندئذ شبابا من جديد . ومرة أخرى سنكون زوجين لطيفين ! » . « سيجعلنا شبابا يا أليكسيس » ! وقال أليكس سيرجيتش « كل شيء ممكن عند الله . إنه يفعل الأعاجيب العظيمة . ربما يجعلك عاقلة .. هناك ياحبيبتى . لقد كنت أمزح . دعينى أقبل يدك » . « وأنا أقبل يدك » . وقبل العجوزان يد كل منهما الآخر فى وقت واحد .

وبدا أليكسيس سيرجيتش يزداد هدوءا ، ويغوص فى السماح . ولاحظته مالانيا بافلوفنا بحنان ، وطردت الدموع من هدب عينيها بأطراف أصابعها . واستمرت جالسة هناك لمدة ساعتين . تساءلت المرأة العجوز فى همس مظهرة الضراعة . وناظرة فى تلصص من خلف أرينارخ الذى وقف فى الباب كالعمود دون حراك ، محملقا بإمعان فى سيده الذى ينتهى ، تساءلت : هل هو نائم ؟ ، وأجابت مالانيا بافلوفنا أيضا فى همس : « إنه نائم » . وفجأة فتح أليكس سيرجيتش عينيه وغمغم « ياصاحبتى الوفية . يا زوجتى المكرمة . سأنحنى على قدميك الصغيرتين بكل حب وإخلاص . لكن كيف انهض ؟ دعينى أشر إليك بعلامة الصليب » . واقتربت مالانيا بافلوفنا ، انحنت ... لكن اليد التى كان قد رفعها سقطت على اللحاف فى ضعف . وبعد لحظات كان أليكسى سيرجيتش لا شيء » .

يوجد فصل ممتاز فى « الجونكورت جورنالز » ناقش فيه أصدقاء ترجنيف من الفرنسيين ، فلوبير والكتاب الآخرون من جماعته ، فكرة مؤداها أنه لم يكن أحد منهم مطلقاً فى حالة حب ، ومع ذلك أنصتوا بإعجاب إلى ترجنيف وهو يخبرهم كيف أنه هو كان فى حالة حب مع جارية .

لقد ظنوا أن ذلك شيء غريب، وربما لم يظنوا ذلك بنفس المستوى من الغرابة لو أنهم كانوا قد قرءوا « صور قديمة » .

وفجأة يفلت ترجنيف بجفاف إلى مايلوح كأنه استطراد كامل يتعلق بحوذى يعمل عند رجل عجوز ، وهو عبد له موقف مشكوك فيه كان لابد أن يعاد أخيراً إلى مالكه الشرعى . وقد هدد بأنه سيقتله إذا أعيد إليه ، ولم يعر أحد تهديدات المازح الصغير اهتماما ، حتى قتل سيده فعلا فى يوم من الأيام . وقد أرسل إلى المناجم ليقضى بقية أيامه هناك . « كانت أوقاتا جميلة عزيزة لكن كفى منها ! » . وتنتهى القصة . إنه ليس كل القرن الثامن عشر فحسب ذلك الذى عُبر عنه فى تلك القصة المعجزة ، ولكنه كل ترجنيف كذلك . وقليل هم هؤلاء الكتاب الذين كانت لديهم المادة الضرورية من الإنسانية مثلما كانت لدى ترجنيف .

مسائل ريفية

كان ا . ى . كوبارد يقول إنه إذا كان سيخرج كتاب مختارات من القصص القصيرة فإن مهمته ستكون مهمة سهلة ؛ إذ أن نصف الكتاب سيكون من تشيكوف ، والنصف الآخر من موباسان . هكذا كانت شهرة موباسان عند ما كان كوبارد فى شبابه ، لكننى أشك فيما إذا كانت كذلك الآن .

وقد عمل جوستاف فلوبير ، الذى كان صديقا مقربا لعم موباسان ، مستشارا أدبيا لابن أخيه ، وأمده بنصائح غالية سجلها موباسان أخيرا فى مقدمة « بيير وجون » : « جعلنى أرى ، فى كلمة واحدة ، الناحية التى يختلف فيها حصان عربة واحد عن خمسين حصانا آخر قبله أو بعده » . وهذا ملخص آخر عبارة نقلت إلىّ فى شبابى من كاتب آخر ممتاز يكبرنى سنا ؛ إذ قال لى أيام أوفلاهرتى فيما بعد « إذا كنت تستطيع أن تصف دجاجة تعبر الطريق فأنت كاتب حقا » . ولم ينفعنى هذا بشىء ، ولا أستطيع حتى اليوم أن أصف حصان عربة ولا دجاجة .

أمكن لفلوبير قبل موته بقليل أن يشيد بقصة موباسان « بول دى سويف » على أنها رائعة . وهى كذلك . إنها قصة طويلة قصيرة عن « حمولة عربة » من الفرنسيين مسافرة أيام الاحتلال الألمانى بعد حرب سنة ١٨٧٠ . كان من بين المسافرين بغى اسمها بول دى سويف أو رولى بولى ، وقد كانت بعيدة النظر إلى الحد الذى زودت فيه نفسها بزاد الطريق . لذا فإن رفاقها فى السفر ، الذين كانوا قد أهملوا فى اتخاذ مثل هذا الاحتياط ، والذين كانوا

قد سخروا بها فى البداية لانحطاط مهنتها ، اضطروا إلى أن يكونوا مؤدبين عموماً معها بداعى الطمع . وفى الطريق أوقف الألمان العربة ، ولم يسمحوا لها بالمرور حتى تسلم البغى نفسها للضابط الألمانى . ولأن البغى كانت مخلصة لوطنها حقيقة فقد رفضت .

هذا كله حسن جدا ، ولكنه يعطل رفاقها فى السفر ، وهم مضطرون لاستعمال حجج قوية مع الفتاة الساذجة لإغرائها بالموافقة . وكانت أقوى الحجج ، لأنها كانت مباركة من جانب الكنيسة ، هى وجهة نظر « أخت الرحمة » التى عبرت عنها بقولها « إن الفعل الذى يستوجب اللوم فى نفسه قد يتحول إلى فعل يستحق التقدير لاختلاف الدافع الذى يدفع إليه » . وهذه قاعدة مسيحية حولها ييتس إلى شعر رائع فقال :

« إن ضوء الأضواء يتجه دائماً إلى الدافع لا إلى الفعل
وظل الظلال يتجه دائماً إلى الفعل فحسب » .

وتضحى بول دى سويف بنفسها مدفوعة بأعلى الدوافع من أجل مصلحة الجماعة ، وذلك مثل الأب جوتشر فى قصة « دوديت » والكونتيسة كاثلين فى مسرحية ييتس . وفجأة تتحول الجماعة من « ضوء الأضواء إلى ظل الظلال » ، وتنبذها جانباً بعد أن استغلتها . وحين تواصل العربة سيرها يعامل رفاق السفر الفتاة المسكينة باحتقار صريح . وهم لم ينسوا فى هذه المرة زادهم ، بينما نسيته هى فى محنتها . ويأكلون أمامها دون حياء، بينما تجلس هى بينهم تبكى جوعها ومهانتها .

تلك قصة رائعة ولا شك ، ولكنها قطعا ليست مبهجة . ليست القصة التى تجعلك تفكر بطريقة أحسن فى نفسك ، وفى إخوانك الرجال . وبالرغم من ذلك فهى رائعة . فحتى هنا فى أول قصة منشورة له يأتى موباسان أمامنا متسلحا بموضوعه الخاص ، وهو الجماعات المغمورة جنسيا فى القرن التاسع عشر الأوربى . لقد عالجه آخرون من قبل ولا شك ، ولكنه كان الرجل

الذى طبعه بطابعه ، الرجل الذى ربط نفسه علانية بالبغايا ، وبالفتيات ذوات الأطفال غير الشرعيين . لقد عومل هؤلاء « كنكتة » قبيحة حقا ، حتى أرساهم هو كموضوع حقيقى ، نكتة من نكات قاعات الموسيقى ، والصحف الهزلية التى عرفت الحقيقة الكامنة وراء نفاق العصر البراق . وحتى حين يختلف الإنسان مع موباسان لإصراره على تلك «النكتة» القبيحة ، كما كان يفعل كثيرا ، فإنه يختلف معه لتجاهل رؤيته الخاصة فى الحياة ، تلك الحقيقة التى جاء إلى الحياة ليوضحها . ولعل حياته نفسها كانت مثالاً ؛ لأنه ما كاد يبلغ الشهرة حتى حطمه الزمن الذى اجتاح كل الجماعات المغمورة التى كتب عنها . وتلك هى ، كما قال أرنولد ، مأساة الشاعر الحقيقى : « إننا نصير إلى مانتغنى به » .

ذلك هو موضوع موباسان المفضل ، وقل الموضوع الذى ملك عقله إن شئت . وقصصه العظيمة جميعا تعالجه . فقصته « بيت تيلير » مثلا التى تبدو لى رائعة حقا ، وتفوق كثيرا فى روعتها « بول دى سويف » تتناول بيت دعارة فى فيكامب ، وهو بيت الدعارة الوحيد فى المدينة . ينزعج المواطنون المحترمون الذين يتقابلون هناك ليلا عندما يجدون أن بيت الدعارة مغلق ، وعليه عبارة تقول : « مغلق بمناسبة العشاء الربانى الأول » (وأعتقد أن هذه هى الشرارة الحقيقية التى أشعلت النار فى خيال القصاص) . ويتبين أن «المدام» ، المسافرة لحضور «العشاء الربانى الأول» لابنة اختها فى قرية ريفية ، رأت أن تأخذ معها أعضاء بيت الدعارة الخمسة حتى تقيهم مما قد يتعرضون له من ضرر . وتصبح النسوة الخمسة موضع إثارة فى القرية . ويغرى جمال الريف ، وصلاة العشاء الربانى شخصيات البغايا المسرفة فى العاطفية ، ويذكرهن بشبابهن وبراءتهن ، فيظهرن سلوكا مهذبا من النسك الذى تصحبه الدموع . ويخطب قسيس الإبراشية ، وهو فى سن أصغر واحدة منهن ، خطبة قصيرة إطراء لإيمانهن وعطفهن ، وتنتهى القصة بعودتهن

إلى فيكامب وارتياح وحماس زبائهن هناك . إن «المدام» والفتيات على نفس المستوى من السرور بالعودة إلى الديار ؛ لأن كل واحدة تشعر بأنها نجت من العفة بأعجوبة .

إن التعنيف العام للضحية « بول دى سويف » مسألة لا أقرها ، أو أتمنى ألا أقرها . ولكن الشعور المؤقت بالخلاص من حتمية العفة شعور يشترك فيه على ما أظن أشد الرجال والنساء احتشاما . وذلك شيء فيه مبالغة بالطبع ، ولم يكن موباسان ليستطيع أن يقاوم مطلقا المبالغة فى إحداث التأثير . إن خطاب القس ، مثل لاهوتية « أخت الرحمة » فى « بول دى سويف » ، يلح على نقطة تكررت مرة بعد مرة حتى أجبرت تلميذ قصة قصيرة غبيا مثلى أن يسأل عما حدث لحصان العربة . إننى آخر إنسان على وجه الأرض ينبغى أن يطالب منه التعرف على حصان العربة ، ولكننى أتوق إلى إشارة بسيطة تمكننى من التعرف على القس أو على الراهبة . ومع ذلك فإن قصة « بيت تيلير » عمل فنى عظيم ومشرق مثل صور « تولوز — لوتريك » لبيت الدعارة التى تشبهه إلى حد كبير .

وتنتمى كل من قصة « بيت تيلير » و « بول دى سويف » والقصة الجميلة « قصة فتاة الحقل » إلى مجموعة صغيرة من القصص كتبت تحت التأثير المباشر لفلوبير . وهى قريبة من طريقة فلوبير فى التوسع الثرى ، توسع الروائى ، الذى أجده غلابا فى بعض الأحيان كما فى الفقرات الافتتاحية من «بول دى سويف » التى يمكن أن تكون جميلة جدا فى رواية من ثمانين ألف كلمة . لكن موباسان بدأ بعد موت فلوبير بقليل يكتب للصحف الأسبوعية بانتظام بطريقة يضحى فيها بالأسلوب من أجل العنصر القصصى . وبما أن العنصر القصصى ربما كان نوعا من الأسلوب فإنه من الأدق أن نقول إن الأسلوب يضحى به من أجل الأحدوثة .

وعلى الرغم من أننى أجد أسلوب القصص المبكرة بالغ الصنعة فإننى

أشد تمردا بكثير على كزازة القصص المتأخرة . وإذا كان لى أن أختار بين ماهو زائد عن الحد وما هو أقل من المطلوب فإننى أختار ماهو زائد عن الحد . وحتى مدام دى موباسان التى لم تكن ناقدة عظيمة اشتكت إلى ابنها من أنه يبدأ قصصه بسرعة شديدة ، ومن غير تحضير كاف . ويبدو لى أن هذا صحيح تماماً . فموباسان يعبر عن معنى قصته المرة تلو المرة دون أن يقنعنى بأن الشخصيات التى يعبر عن المعنى من خلالها كان لها وجود على الإطلاق . إن العمل الفنى ، كالمناقشة الفلسفية ، ليس زائدا فحسب عن مجرد المعنى ، وإنما هو بحكم طبيعته ذاتها يختلف عن المعنى . إن معنى القصة القصيرة ينتمى إلى الحكاية الأساسية ، وهى أن بيت الدعارة مغلق بمناسبة « صلاة العشاء الربانى الأول » . وكان من الأفضل ، بالنسبة لما يهتم به الناقد الأدبى ، أن يخنق ذلك فى المهد . وأنت لا تستنفد معنى قصة « بيت تيلير » إذا عبرت عن المعنى القائل بأن أتقى الناس فى صلاة العشاء الربانى الأول من البغايا . إنك لاتبدأ حتى فى لمسه ، لأن سطح القصة القصيرة كالإسفنجة ، تلتصق به مئات من الانطباعات التى لاصلة لها على الإطلاق بالأحدوثة .

ولعل هذا هو السبب فى أنه لاشىء من القصص المتأخر لموباسان يترك فى نفس الانطباع الذى تتركه قصة «بيت تيلير» . وفى نفس الوقت توجد مجموعة كاملة من القصص لها نفس النوع من الجاذبية بالنسبة لى . إنها جميعا تتناول كلف موباسان بالجماعة المغمورة التى نصب من نفسه متحدثا باسمها . خذ مثلا مجموعة قصص مثل « فى الغابة » و « نزق » و « رحلة ريفية » التى تتناول موضوعا واحدا . فى «رحلة ريفية» تتصل أم وابنتها ، وهما تقضيان اليوم فى رحلة مع الأب وخطيب البنت ، بعاملى تجديف . وبعد عام عندما يعود أحد عاملى التجديف إلى نفس المكان يجد الفتاة هناك مع زوجها الثقيل . وفى « فى الغابة » تخرج فتاة عفيفة إلى موعد غرامى مشترك ، وتتوغل صديقتها مع صاحبها فى الغابة ليتمكنا من اتصال حقيقى ، ولكن عندما يحاول صاحبها

هى أن يفعل معها نفس الشيء تنهره . ويتزوجان ويعيشان حياة لابأس بها ، وبعد سنوات ، عندما يتقدم بهما السن ويسأمان العيش، تعود الزوجة بزوجها إلى الغابة حيث حاول الإيقاع بها ، وتجبره على الاتصال بها . ويقبض عليهما لهذا السلوك الشائن . وتدافع الزوجة عن نفسها أمام العمدة ، وهو رجل معقول ، فيبرئ القضية . وفى « نزق » تكتشف زوجة شابة ، متزوجة زواجا سعيدا ، أن الحب يهرب من بين يديها فى رتابة ومسئولية الحياة الزوجية ، فتجعل زوجها يأخذها إلى مقهى حقير ، حيث أخذ فعلا كثيرا من عشيقاته . ويتظاهران بأنهما غير متزوجين ، وأنها فى الحقيقة تخون زوجها حتى ولو كان ذلك معه هو . وفى وقت الغداء تجعل زوجها يخبرها عن النسوة الأخريات اللائى أخذهن إلى هناك . وتلقى بذارعيها حول رقبته وتقول وهى جالسة : « نعم ، لابد أن ذلك كان مسلياً جداً على أى حال » .

ليس من الضرورى أن تكون ناقدا أدبيا لكى تدرك أن موباسان ، كأى كاتب آخر عندما يتعب ويأخذ فى تكرار نفسه ، أو عندما يكون فى أوج قوته ولا يزيد على تكرار نفسه ، يكتب نفس القصة مرة بعد أخرى ؛ وأحسن النسخ ولا شك هى الأولى ، لأن ما فى « رحلة ريفية » ليس المعنى فحسب ، بل وجمال النهر ، والغابات ، وغناء الطيور الذى يحولنا عن المعنى ؛ وتفسد قصته « فى الغابة » بالنسبة لى على الأقل ، باعتقال الزوجين العجوزين ومحاكمتهما المضحكة من أجل السلوك الشائن . إن لدى موباسان من المعلومات السيكولوجية مايكفى لجعله يدرك أن المرأة التى تعوض فى الواقع عما تعتقد أنه كان ينقصها فى حياتها السابقة من الحب تموت قبل أن تعترف بهذا ؛ والاعتقال وسيلة واحدة فحسب من الوسائل الخشنة التى استخدمها ليجعل المعنى أكثر وضوحا فيما يتصل برجل الأعمال المتعب، وزوجته الخائبة الأمل ؛ ولكن المعنى ليس معنى خسيسا ، وربما كان هناك عناء فى صياغته ، ولكن لا عناء فى فهمه . إن الإلهام الفنى موجود طول الوقت فى القصص الثلاث ،

وهو الخوف عند النسوة جميعا ، وحتى عند النسوة الصالحات التقيات : مما فقدن فى الحياة . وكذلك الدفء ونشاط الشعور الحيوانى بين الجماعات المغمورة ، الذى يعرفونه من مسافة بعيدة، أو فى لحات .

شاهدت فى إحدى الليالى فى شارع من شوارع دبلن منظرا فريدا بين أفاق وبغى تحطم مشروعهما الصغير ، أمله فى بيت وأملها فى زوج . وشيئا فشيئا خلعت البغى قطع الملابس القليلة التى كان قد اشتراها لها ، ورمتها عند قدميه ، ووقفت ترتعش فى هواء الليل البارد . ونظرت حولى فجأة فرأيت فتاة جميلة كانت تشاهد المنظر أيضا . وأدركت أنها كانت ببساطة أهم شخصية فى المجموعة . كان على وجهها نظرة أستطيع أن أصفها فحسب بأنها « نظرة نشوة » . إن موباسان كان سيتبع هذه الفتاة إلى منزلها .

وموباسان جيد بنفس الدرجة حينما نأتى إلى الفتيات اللائى لهن أطفال غير شرعيين ، وحينما نأتى إلى الأطفال أنفسهم . تصف قصة « أب سيمون » ، وهى من أوائل قصصه وألطفها ، طفلاً صغيراً غير شرعى تسوقه تعبيرات زملائه فى المدرسة بأنه لا أب له إلى حافة الانتحار . وينقذه حداد القرية من إغراق نفسه ، ثم يوافق ، وقد أدرك شعور الطفل بالنقص ، على أن يصبح أباً له. وهذا حسن ،ولكن إلى أن يكتشف الأطفال أن الحداد ليس زوج والدة سيمون . حينئذ يبدءون فى مضايقته من جديد . ويذهب سيمون بمتاعبه مرة أخرى إلى الحداد الذى يتزوج الأم حرصا على أن يجعل من المسألة شيئا ذا فائدة . إنها قصة لطيفة ، وعاطفية متطرفة إذا شئت . ولكنها تعبر ، كما كان موباسان يخاف أن يفعل فى أكثر الأحيان ، عن تعاطفه الحقيقى مع جماعته المغمورة .

« هناك أشياء لا يخبر بها الإنسان كل الناس ، ولا يخبر بها محامياً أو قسيساً ، كل إنسان يفعلها ، وكل إنسان يعرفها ، ولكنها لا تذكر إلا إذا لم يمكن تفاديها » . إن كلمات الأب الذى يموت هذه فى « الهوتوتس الأب والابن »

تعبر عما يستولى على ذهن موباسان ، وعن مشكلته . ولذلك فهو يكتب قصة أخرى طاردتنى منذ أن قرأتها . أصبح « هوتوت » العجوز عشيقاً لفتاة مسكينة أنجبت منه طفلا . ويعترف بذلك لابنه وهو على فراش الموت ، ويوصى الابن أن يزورها ويصلها . ويفعل « هوتوت » الصغير ، وهو ابن مخلص ، هذا ، وتصبح عشيقة له بدورها . هذا أقبح موضوع من الممكن أن يتصوره كاتب ، ولكن لأن موباسان كان منفعلا به فقد تحول عنده إلى قصة جميلة .

عند ما يسمح موباسان للإلهام أن يسيطر عليه فإنه يكتب كتابة جميلة ، وذلك كما يحدث فى قصة متأخرة كقصة ، « يفيتى » ، وهى عن ابنة بغى يفرض عليها أن تدرك أنها لابد أن تصبح بغياً هى الأخرى . وكذلك قصة « موتشى » التى كانت دائماً تغرينى إغراء لايزيد عنه إلا إغراء « بيت تيلير » . وهى تدور حول متشردة اتصلت بخمسة شبان من عمال التجديف الذين كانوا يرتادون السين كثيراً (عمال التجديف فى قصة « رحلة ريفية ») . وقد أصبحت عشيقة لهم واحدا بعد الآخر ، حتى إذا أصبحت حبلى لم يكن لدى أحد أية فكرة عمن يكون أبا الطفل . وقد وافق الرجال الخمسة بشجاعة على تبنى الطفل على الشيوع . ثم تجهض موشى ، ولا تتعزى عن الطفل ، الذى كان سيمثل بالنسبة لها كل آبائه المحتملين الخمسة ، إلا حين يعزيها الشبان بأن يعدوها بأنهم سيعطونها غلاماً آخر . كيف يستطيع الإنسان أن يدافع عن مثل ذلك الموضوع المستحيل ؟ . ومع ذلك فإن موشى ، على ازدرائها المتوحش والمتفرد لكل مستوى أخلاقى مقبول ، رائعة فى بابها الخاص .

ومع ذلك فقصص موباسان ليست مرْضية . وعلى الإنسان أن يقارنه بتشيكوف ، حيث لا يوجد آخر يقارن به ، وعندئذ سيضار هو بهذه المقارنة . وسيضار كذلك بالمقارنة حتى بترجنيف الذى لم يكن متفرغاً للقصص . وقد يتساءل شخص مثلى ذو معرفة متوسطة بالفرنسية عما إذا لم يكن قد ترجم

ترجمة خاطئة ، ويتمنى لو يستطيع أن يقرأ ترجمة إسحاق بابل إلى الروسية التى وصفها فى إحدى قصصه . لقد ترجمت هذه القصص بصفة رئيسية للرجال المتقدمين فى السن، الذين كانوا يشعرون أنهم فى حاجة إلى مزيد من الإثارة الجنسية . وقد كشف الكاتب الأمريكى لسيرة موباسان الذاتية فرانسيس ستيجمولر عن حقيقة مذهلة ، وهى أن خمساً وستين من قصصه التى جابت أمريكا ليست لموباسان على الإطلاق .

لكن هذا نفسه جزء من السبب الذى يجعل عمله غير مُرْض بشكل حاد . إن منابع إلهامه جنسية . والجنس منبع خطر للإلهام ؛ لأنه يصبح متناقضاً بسهولة . والقصص والروايات التى كانت فى أصلها احتجاجاً عاطفياً على استغلال الجنس وامتهانه تصبح بسهولة مجرد طريقة أخرى لاستغلاله وامتهانه . والرجل الذى يختار الجنس كمنبع للإلهام كمن يرث بيتاً للدعارة ؛ فقد يستعمله بالطبع ليجعل حياة موظفيه أسعد وأحسن ، ولكن من الممكن دائماً أن يستعملهم لمنفعته ومتعته الخاصة . وهل وجد خمار حساس لم يدرك الخطر فى الإسراف فى الشراب إسرافاً يصرفه عن المهنة ؟

وهذا هو ، على وجه الدقة ، ما كان يفعله موباسان فى الجانب الأكبر من حياته . لقد كان فناناً موهوباً ، وشخصيته ضعيفة وعادية تماماً فى الوقت نفسه . ولم يكن متأكداً أبداً بعد موت فلوبير أى جوانب نفسه ينبغى له أن يعرض . وإلى جانب ما أسماه السيد ستيجمولر « عالميته الصاعدة » مع دوقاته، ويخته، ورحلاته البالونية ، كان هناك جانبه العادى الذى ظهر فى أغلب الأحيان . وهذه مسألة أجد من الصعوبة انتقادها . إن خسران التجارة ليس هو الذى يشغل بال الخمار الحساس ، ولكن الانحطاط الذى يعلم أنه لابد أن يصحب ذلك . كيف يستطيع شخص أن يصف الناس المستَغَلين ، إذا لم يكن واحداً منهم ، اللهم إلا إذا أصبح واحداً من المستغلِّين ؟ . لقد قال مورياك ، أم تراه مارتيان ، آخر كلمة فى الأدب المكشوف عندما قال إن

الإنسان قد يعالج أى شىء ، ولكن عليه أن يصفى المنبع . والمنبع ليس صافياً إطلاقاً عند موباسان . وكلما تقدمت به السن أصبح أكثر تلوثاً . ويتسرب التلوث من خلال التهانف المجنون ، والإدراك المفاجئ أن هذه ليست قصة مثيرة فحسب ، ولكنها يمكن أن تكون قصة تثير الضحك عندما يبارح النسوة الحجرة ، وحتى قبل ذلك إذا كن من نفس طينة الرجال . لقد عرف بيرنز ، ذلك المتحنبل « ضد الحنبلية » الخطر الحقيقى للتحليل الجنسى بالنسبة لرجل الأدب قائلا :

« لكن وا أسفاه . إنه يجعل كل ما فى الداخل قاسياً .

ويجمد المشاعر » .

لكن حتى بيرنز ، مع كل معلوماته عن نفسه ، لم يفهم مطلقاً الأعماق التى يمكن أن يغوص إليها الكاتب . إنه ليس تجميد المشاعر فحسب . إنه ليس القهقهة التى تتبع حكاية قصة قذرة بعد العشاء فحسب . إنه انحراف القوة الخالقة حتى تصبح هدامة ، وحتى يتحول الفعل الجنسى نفسه إلى نوع من الاغتيال . وأى إنسان يرغمه إحساسه بواجبه الاجتماعى على الاستماع إلى راوٍ شاذٍ حقيقة للقصص القذرة يعرف تماماً كيف تكون النار المفتوحة للمذنبين.

كان عنصر الانحراف هذا عند موباسان موجوداً منذ البداية . إن العيب الحقيقى فى « بول دى سويف » ليس فى أنها مبالغ فيها ، أو أنها تهكمية ، وإنما فى أنها ليست على الإطلاق ، كما قد تبدو ، نسخة أخرى من « إكسير الأب جوتشير » أو « الكونتيسة كاثلين » ، قصة الشخص الذى يضحى بنفسه من أجل الجماعة ، ولكنها قصة امرأة لها اتصالات جنسية مع رجل من واجبها أن تقتله . لقد حل الاتصال الجنسى محل الاغتيال . وهو من وجهة نظرها ، ومن وجهة نظر موباسان ، انحراف . إن الحب والموت ، الغريزة الخالقة والغريزة الهدامة ، قد أخذ كل منهما مكان الآخر .

وهذا الموقف أشد وضوحا بكثير فى قصة أخرى هى « مودموازيل

فيفى » التى تشبه « بول دى سويف » ، كما أشار السيد ستيجمولر ، إلىحد سمح فيه لقوم ينتجون فيلما سينمائيا منواحدة منهما أن يلفقوا بها الأخرى للحصول على قصة منسجمة . فى « مودموازيل فيفى » تقطن مجموعة من الضباط الألمان ، الذين عاملوا رجلا بتوحش وسادية ، قصراً يشرعون فى تحطيمه . ويقررون استحضار جماعة من البغايا من « روين » يقضون الليل معهن . وتصل الفتيات الخمس ، وتكون إحداهن من حظ ماركيز ويلهيلم فون إيريك ، ذلك الضعيف الخبيث الذى يعرف عند زملائه بمودموازيل فيفى . والمركيز محب للألم ، فحين يقبلها ينفث الدخان فى وجهها ، وأخيراً يعضها حتى يسيل منها الدم . ويشرب الألمان نخب انتصارهم على الفرنسيين ، وعلى النساء الفرنسيات . وتقول هى هائجة «.إننى لست امرأة ، إننى بغى ، وهذا كل ما يستحق البروسيون » . ويضربها المركيز ، وتطعنه هى فى رقبته بسكين صحراء ، ثم تهرب فى الظلام والمطر .

إن كل مقاومة القرويين حتى الآن هى مقاومة قسيس الإبراشية الذى أبى أن يسمح لجرس الإبراشية أن يدق . ويأمر القائد الألمانى ، عقابا للحى ، أن يدق الجرس تحية لجنازة المركيز ، ويستسلم قسيس الإبراشية بين دهشة الناس . والسبب فى ذلك أنه آوى الفتاة الوطنية فى برج الجرس . وعندما يذهب الألمان يعود بها القسيس إلى «روين »، وتعود هى إلى بيت الدعارة الذى ينقذها منه أخيراً وطنى آخر من نفس مستوى القسيس . ويقال لنا إنه « أحبها أولا لفعلها النبيل » ثم أعزها لذاتها ، وتزوجها ، وجعل منها سيدة ، سيدة محترمة كأخريات كثيرات » .

« قصة جيدة مجلجلة » كما يقول موزعو دور النشر الإنجليز . ولعله يحسن أن يتركها الإنسان عندهذا الحد . ولكن كما أن « فى الغابة » ، و « نزق » صدى « لرحلة ريفية » كذلك فإن هذه صدى « لبول دى سويف » بطريقة تنبئ عن أن لازمة من لوازم المؤلف بدأت عملها . والشئ الغريب فيها أن

لها مغزى أخلاقيا يعبر عنه فى تلك الجملة الأخيرة ، ولكنها تلك الأخلاق المقلوبة رأسا على عقب . إن البغايا فى القصة لا اعتراض لهن على الاتصال بالألمان الذين يغدقون عليهن . ويقلن ، وهن فى الطريق إلى القصر ، « إن هذا كله ضمن العمل اليومى » « وهذا دون شك لتنويم بعض الأسرار ، ووخز الضمير المستمر » . إن كلمة « ضمير » ، مستعملة من موباسان ، كلمة تستحق الملاحظة ، وبخاصة فى هذا السياق . ويبدو أنه يريد أن يقول إنه بالرغم من عدم وجود خطأ فى البغاء ، فإنه يصبح إثما مميتا حين يمارس لمتعة الألمان . ويذكرنى الهدف الأخلاقى عند موباسان ، إذا سميت هذا أخلاقا ، بالقصص المرحة التى يرويها الناس فى شمال أيرلندا عن طوائفهم المذهبية . وتلك القصة تذكرنى بقصة فتاة شمال أيرلندا التقية التى قالت لحبيبها معنفة وقد عادت من نزهة معه : « لو كنت أعلم أنك ستصفر فى يوم الأحد ما سمحت لك أبدا بأن تفعل الشىء الآخر معى » . لكن إنسان شمال أيرلندا يعلم عادة أن هذه قصة مضحكة . وموباسان لا يعلم .

انظر مثلا إلى القصة الغريبة « سرير رقم ٢٩ » ، وهى مرة أخرى مجرد امتداد لموضوع « بول دى سويف » . فى هذه القصة يصبح ضابط شاب وسيم عشيقا لبغى تسمى إرما . وتفرق الحرب بينهما . ويبحث الكابتن ، الذى استحق نوطاً لبطولته ، عن المرأة التى فقدها ، فى كل مكان . وعندما يجدها فى سرير بمستشفى عمومى ، يجدها تحتضر من مرض تناسلى انتقل إليها من الألمان ، وأعادته هى لهم مضاعفا . ويثور الكابتن شاعراً أنه جعل أضحوكة كتيبته ، ولكن إرما لا يعتريها ندم . إنها تعلم أنها أثبتت لنفسها أنها تحب وطنها بنفس مستواه ، إن لم يكن بمستوى أعلى . ومع أنه قد أعطى نوطا فقد قتلت هى عددا أكبر من الألمان . وتموت فى اليوم التالى شاعرة ، على ما يبدو ، أنها جان دارك أخرى ، وأن شخصا ما ينبغى أن يمنحها نوطا .

حقا ، لم يصف موباسان سلوك إرما على أنه نبيل ، ولعله رأى أن ذلك

لم يكن ضروريا . ومرة أخرى تأتى إلى ذهنى أحدوثة من شمال أيرلندا . إنها هذه المرة عن غلام صغير فى فراش الموت. « لقد دعا بطبلته الصغيرة ، ونقر عليها نقرتين أو ثلاثا ، ثم قال : ليذهب البابا إلى الجحيم . وأخذه الله . أوه ! لقد كان موتا جميلا » . وبنفس الشعور يستطيع الإنسان أن يقول إن موت إرما كان موتا جميلا .

ويبدو لى أن الإنسان يستطيع أن يرى بوضوح فى هذه القصة أكثر الأشياء التى تجعلنى غير مستريح «لبول دى سويف» ، «ومودموازيل فيفى ». لقد اختلط عند موباسان الدافعان الغريزيان ، الخلاق والهدام ، اللذان يمكن التمييز بينهما بوضوح عند معظم الناس ، وأصبحا فاسدين . وعندما أصابه الجنون أخيراً كانت الكراهية الهدامة للألمان أحد عناصر هذا الجنون :

« كتب خادمه الخاص يقول : فى الساعة الثامنة من ذلك المساء استيقظ وقال لى فجأة وهو يرتعش « هل أنت على استعداد يا فرانكو ؟ » . إننا ذاهبون . لقد أعلنت الحرب . وأجبت بأننا لن نذهب حتى صباح اليوم التالى. وصاح مندهشا لعدم موافقتى على خطته . ماذا ؟ إنك تتراخى، وعندما تكون المسألة مهمة يجب أن نتصرف بأسرع ما يمكن . أنت تعرف أننا اتفقنا دائما على أن نذهب معا عندما يأتى وقت الثأر من بروسيا . أنت تعلم أننا لابد أن نأخذ بثأرنا . وسنأخذ بثأرنا » .

لكننا نقرأ هذا ، وليساعدنا الله ، بطريقة مختلفة تماما عن الطريقة التى نقرأ بها قصة موت إرما . هذا شىء أكبر من مجرد مسكين حطمه مرض تناسلى . إنه نهاية عبرة ، عبرة الإنسان الذى عاش حياة الجماعة الجنسية المغمورة فى زمنه، ومات موتها، من أجل أن يكتب قصة هذه الجماعة . وذلك حتى نهاية أيامه الأخيرة المرعبة فى المصحة العقلية حيث سجل الطبيب أن « السيد دى موباسان يرتد إلى الحيوانية » – « إننا نصير إلى ما نتغنى به » .

منذ سنوات طويلة مضت كتبت قصة رجل أيرلندى مثقف ، وهى قصة حقيقية كما وقعت، وبغى فرنسية كانا يسكنان حجرة فى فندق فى باريس.

كان الرجل لم يستمتع بالنوم ليلا منذ زمن طويل ، لذا فقد أضاء النور عندما أغفت البغى ، وبدأ يقرأ مختارات من قصص موباسان كان قد اشتراها لتوه . وعندما أيقظها الضوء بدأت ، لدهشته ، تناقش القصص بمعرفة ومشاعر حقيقية ، وتدافع عن موباسان ضد انتقاداته التي كانت كثيرة لأنه كان أيرلنديا. واستمرت تقول : « لقد كان يعرفنا ، لقد كان يفهمنا » . وجادلها الرجل الأيرلندي الذى لم تكن لديه المعرفة الكافية ليدرك أن موباسان عرفه هو أيضاً . وبقى هذان الشخصان اللذان تخلت عنهما الحياة مستيقظين لمدة ساعات يتجادلان حول كاتب واحد لم يكن قد تخلى عنهما ، بل تعاطف معهما ، وفهمهما ، وبقى واحدا منهما حتى النهاية. عندما كتبت القصة سميتها «قصة بقلم موباسان». ولعله يصح ، بنفس المستوى ، أن أسميها « مرثية لموباسان » ، فليس هناك كاتب عظيم يمكن أن يكون قد أمل فى مرثية أحسن منها .

٣

ابن العبد

لم يكتب كتاب مرضٍ عن أنطون تشيكوف بعد . وليس هذا مثار دهشة . إن تشيكوف ضحية لسوء الفهم المتحمس أكثر من أى كاتب قصة قصيرة آخر . يمدح بأسباب خاطئة كلها ، ويقلد بطرق كان سيدهش لها . لقد كان رجلا صعبا فى كل من الأدب والحياة ، صعبا ومراوغا . ومن الصعب أن تصفه بأى حكم إيجابى ، فيما عدا أن دريفوس كان ساذجا ، أو أن مرتبات المدرسين الروس كانت أقل من اللازم .

ولابد أنه كان صعبا دائما . ويوجد بالفعل فى شبابه تناقض فى طالب الطب ذى الروح المرحة الذى يكتب قصصا أقل تهذيبا فى بعض الأحيان من أن تساعد أسرة تبدو على أنها كانت أقل من أن تستحق المساعدة . ويظهر أنه ليس لدى أحد كلمة طيبة يقولها عن أبيه القاسى ، ولايظهر أن الأخوين الذكيين كانا أحسن من ذلك بكثير . ومن أكثر أحكام تشيكوف إيجابية عن نفسه ما قاله فى سنة ١٨٨٩ عند ما كان فى التاسعة والعشرين ، وكان قد وصل فعلا إلى درجة تستحق الاعتبار من ضبط النفس . فبطريقة موضوعية متميزة اقترح بمرارة على صديقه سيفورين أن الأخير ينبغى أن يكتب قصة عنه : « قصة عن شاب ، ابن رقيق من أرقاء الأرض . كان يوما ما مساعدا فى حانوت ، وصبيا فى « جوقة » ، وتلميذاً ، وطالبا جامعيا . تربى على نفاق الأكابر ، وتقبيل أيدى القسيس . تقبل أفكار الآخرين دون سؤال . عبر عن امتنانه لكل لقمة خبز تناولها . شاب جلد مرارا وتكرارا . ذهب ليعطى دروسا حافى القدمين . اشتبك فى شجار فى الشارع . عذب الحيوانات .

أحب الذهاب إلى أقربائه الأغنياء لتناول الغداء . سلك سلوكا منافقا نحو الله والإنسان دون أدنى عذر سوى أنه كان على وعى بعدم قيمته . هل تستطيع أن تكتب قصة عن الطريقة التى اعتصر بها هذا الشاب شخصية العبد من نفسه قطرة قطرة ؟ . وكيف شعر وهو يستيقظ ذات صباح أن الدم الذى يجرى فى عروقه دم حقيقى ، وليس دم عبد ؟ » .

هذا الخطاب المشهور الرهيب من صنع رجل أكثر من أن يكون على معرفة عادية بنفسه . رجل متواضع بشكل غير معقول ، ومغرور بجنون ، كما يعتقد الذين كتبوا سيرة حياته . وهكذا اعتقد سيفوورين . وهذا التناقض جزء من المشكلة أيضاً . ومن الممكن أن يكون كلاهما صحيحا . ومن أعظم الأشياء فى إنتاجه أننا نستطيع أن نرى فيه مرحلة مرحلة الطريقة التى اعتصر بها شخصية العبد من نفسه .

لكن كلا من المشكلة والحل ، كما عبر عنهما تشيكوف ، واضح جداً . وليس عجيباً أن أحداً لم يحاول حقاً أن يحلهما بطريقة قصص تشيكوف . إن العبودية التى تصحح عن طريق الاستخدام الصحيح للرجولة لا تلقى فى الحقيقة أى ضوء على أعمال تشيكوف . والمشكلة الحقيقية التى يحلها تشيكوف أعمق بكثير من هذا . إنها طبيعة كل من العبودية والرجولة . ونحن جميعاً نظن أننا ندركها فى أنفسنا وفى الآخرين . لكن هل نحن ندركها حقيقة ، أم أننا ندرك فحسب صوراً تقليدية مبسطة جدا لها ، على طريقة دستور الشرف عند التلميذ المثل فى بعض الأقوال من مثل « واش قذر » ، و«شاب رائع » ؟

لقد وجه إلىّ السيد ستيجمولير نقداً على استعمالى ، حسبما اعتقد هو ، قالباً نقدياً مُعَدّا حين قارنت تشيكوف بموباسان . لكن ماذا يستطيع الناقد أن يفعل ؟ . وقد يفترض أن أرسطوفان وقع فى نفس الخطأ حينما قارن بين اسخيلوس ويوريبيديس . ويبعد أن أرسطوفان كان أحمق . وحتى القرن

الثامن عشر كان كل رجل إنجليزى مثقف يقارن بين شيكسبير وجونسون ، وكل رجل فرنسى مثقف بين راسين وكورنى .

وهذه مسألة لا يمكن تفاديها بالنسبة لتشيكوف وموباسان ؛ لأن تشيكوف كان متأثراً بعمق ، ولسنوات عدة ، بموباسان . ولأنه لم يكتشف جماعة مغمورة لنفسه خاصة ؛ فقد استولى على جماعة موباسان ، وحاول أن يعالجها بطريقته الخاصة . ونستطيع أن نراه يفعل ذلك فى قصة « فتاة الكورس » التى كتبت عندما كان فى الرابعة والعشرين . إن فتاة الكورس ، وقد استلقت نصف عارية مع حبيبها كولباكوف ، تفتح الباب لزوجته . ويختبئ كولباكوف بينما تخبر زوجته فتاة الكورس أنه يبحث عنه لسرقته خمسمائة دينار من محل عمله ، ليشترى هدايا لفتاة الكورس على ما يبدو ، ولكى تحول زوجة كولباكوف بينه وبين السجن فقد أتت تطلب ردها . إن فتاة الكورس الصغيرة لم تحصل منه مطلقاً سوى على قطع « الشيكولاته » ، ولكنها ، وقد تأثرت بأحزان وغضب سيدة تعدها سيدة محترمة ، تسلم إليها بضع الحلى الصغيرة التى تملك . وعندما ظهر كولباكوف من المخبأ ، ظهر لا ليقبل أقدام فتاة الكورس ، ولكن ليقرع جبهته فى غضب لاعتقاده بأن سيدة محترمة مثل زوجته قد تنزلت إلى درجة تطلب فيها المعروف من امرأة ساقطة . ومع تغير قلبه الذى حوله من لا شيء إلى رجل فظ خرج شامخاً ، بينما انفجرت فتاة الكورس الصغيرة المسكينة بدموع الغضب والخيبة .

إن الشيء الغريب فى هذه القصة أنها على وجه التقريب ترجمة مباشرة لقصة موباسان « بول دى سويف » ، مع أن تشيكوف كان قبل ذلك بسنة قد حذر ماريا كيسيليف من أن الناشرين الروس سيكشفون فى الحال أى سرقة لموضوعات موباسان . كذلك يمكن أن تكون قصة « زوجة الصيدلى » سنة ١٨٨٦ ، بعد ذلك بسنتين ، من قصص موباسان . يقرر ضابطان حربيان أن يوقظا صيدلى الحى المتزوج من زوجة جميلة . كان الزوج نائماً ، وقد قدمت

لهم الزوجة بما يعادل أربعة بنسات من أقراص روح النعناع . ولكى يطيلا محادثتهما معها طلبا بعض خمر الصيدلية . وبعد ذلك ، عندما أغلق مستودع الأدوية مرة أخرى ، قرر أحد الضباط أن يعود ويكمل غزوه . ولسوء حظه كان الصيدلى هو الذى استيقظ هذه المرة . وكان على الضابط أن يرضى بما يعادل أربعة بنسات أخرى من أقراص روح النعناع . ويبدو أن تشيكوف يريد أن يقول : « إن الحياة هكذا ، أحياناً رغبة عاطفية ، وأحياناً أقراص روح النعناع » .

فى سنة ١٨٨٦ كان تشيكوف يكتب قصصاً على طريقة موباسان ؛ حيث يلاحظ هنا التقابل أكثر من المقارنة . إن موضوع « العرافة » هو نفس موضوع « زوجة الصيدلى » ، ولكن لدينا هذه المرة سادن الكنيسة بدلا من الصيدلى . وهو ، كزوجته ، عضو فى إحدى منظمات الكنيسة . ويعتقد السادن ، بسبب اعتقاده فى الخرافات ، أن المتشردين الذين يأتون إلى بيته يحضرون معهم مؤامرات زوجته مع الشيطان . وقد أعطى الاتصال بالكنيسة الموضوع هنا أهمية جديدة . وتؤكد خزعبلات الزوج الجامحة بطريقة عجيبة حميا خيبة الأمل الجنسية عند الزوجة .

كذلك لدينا فى قصة أخرى فى نفس السنة « الجناز » موضوع يمكن أن يكون له بصفة عامة ما يوازيه عند موباسان . تحكى قصة موباسان « الخبز الملعون » كيف أن بغياً تدعى آنا صمتت على أن يتم زواج اختها المستقيمة روز فى شقتها المبهرجة ، وعندما طلب من العريس الذى يتمتع بنوع من حضور البديهة ، أن يغنى غنى أغنية غير مناسبة على الإطلاق عن « خبز البغاء الملعون ». وتنتهى القصة بالأب المخمور يلتقط الأغنية ويغنيها أيضاً . أما قصة تشيكوف الجميلة فتصف والداً ممرورا حنبلياً يحاول أن يعقد صلاة ، كما قال ، لابنته المتوفاة « البغى ماشا » كما ذكرها فى المواصفات التى أعطاها للقس . ويحدجه القس بنظرة وحشية لأنه ينظر هذه النظرة غير الدينية لطفلته الميتة. ولكن حتى

بينما تقام الصلاة فعلا يستمر الرجل العجوز التقى الغبى يدعو الله أن يذكر « أمته الراحلة البغى ماشا » .

إن كل مشاركتنا الوجدانية فى قصة موباسان تتجه إلى البغى . ولا نستطيع إلا أن نحتقر زوج أختها وأباها . لكن يتحول عطفنا كله تقريباً عند تشيكوف من البغى إلى أبيها العجوز الأعمى فى عنجهيته التى وصلت حداً لم يخطر معه مطلقاً على بال أنه ربما كان هو الذى يستحق صلاتنا لا ابنته . عند هذه النقطة من تشيكوف يعمق شعورنا بالعدالة إلى الحد الذى يشمل تأثيره فيه الشيء غير العادل كما يشمل الشيء العادل . وعندها نبدأ ندرك أن موضع الخطأ ، بشكل جزئى ، هو عدم المقدرة الإنسانية ، أساساً ، على التفاهم . وتتوقف المأساة ، على نحو من الأنحاء ، عن أن تكون مأساة العدالة وعدم العدالة تماماً ، مأساة المجتمع وجماعته المغمورة ، وتصبح مأساة التفرد الإنسانى . وتصير فكرة الجماعة المغمورة كلها ، فى الحال ، أوسع وأكثر ثراء .

إن كاتب سيرة تشيكوف يستطيع فى يسر أن يضع يده على تلك السنة ، عامه السادس والعشرين ، ويقرر أنه كان العام الذى أرسى فيه فى نفسه أعماق الشقاء الإنسانى ، وأنه بعد ذلك صار شخصاً مختلفاً ، وكاتباً من نوع مختلف . وهناك قصتان ممتازتان رهيبتان تدلان على ذلك هما « الشقاء » و « الذين هم عالة على الغير » . تتناول « الشقاء » ، وهى واحدة من أشهر قصصه ، سائق عربة عجوزاً فقد ابنه . وهو يحاول أن يخبر بذلك عملاءه الأغنياء المشغولين عن مصيبته . لا أحد منهم يمكن أن يمنحه الوقت . لذا فإنه فى ساعة متأخرة من الليل يذهب إلى الحظيرة ويخبر حصانه العجوز . وفى « الذين هم عالة على الغير » لا يستطيع رجل عجوز منذ الآن أن ينفق على حصانه العجوز وكلبه ، فيحضرهما إلى ساحة الشخص الذى يشترى الحيوانات عديمة الفائدة ويعدمها . وعندما يرى جثتيهما تصعدان بوداعة إلى الحمالة

يعرض هو جبهته للطلقة . إنه لم يحدث قط فى تاريخ الأدب وصف التفرد الإنسانى بمثل العاطفة التى فى هاتين القصتين .

لكن النمو فى عمله لم يتضح فحسب من إدراكه للتفرد الإنسانى كعنصر فى الجماعة المغمورة ، وإنما يوجد كذلك سبرٌ أخلاقى عميق لطبيعة الذنب نفسه . ويستطيع الإنسان أن يرى هذا من مقارنة بين قصة « الشقاء » وقصة كاثرين مانسفيلد « حياة ماباركر » التى هى تقليد لها . فقدت ماباركر حفيدها الصغير، وهى مليئة بأحزانها، ولكنها عندما تحاول الحديث عنها إلى مستخدمها لا يزيد على أن يقول« أرجو أن تكون الجنازة قد نجحت» ، ثم يوجه النقد إليها لأنها رمت علبة من الكاكاو فيها ملء ملعقة صغيرة . لا يوجد سبر أخلاقى عند كاثرين مانسفيلد . إن مستخدم ماباركر قاس بلاقلب ، ويستطيع كل قارئ للقصة أن ينضم بقلبه إلى الاشمئزاز منه . ولكن عملاء سائق العربة العجوز فى «الشقاء » أناس مثلنا تماماً . أناس مشغولون ، مغلفون فى اهتماماتهم الخاصة . وإذا كانوا قد كسروا قلب الرجل العجوز من الوحدة فإن ذلك ما قد نفعله نحن أنفسنا .

أذكر أننى قرأت من سنين قصة من أكثر قصص تشيكوف تميزاً ؛ قصة لا أستطيع أن أجدها الآن ، ولكنها لابد أن تكون قصة مبكرة . وأستطيع أن أخمن أنها كتبت فى وقت ما حوالى هذه الفترة . إنها نموذج لموضوع موباسان . فى إحدى الليالى المطيرة ذهب شاب لزيارة عشيقته . وهى امرأة متزوجة غالباً ما يتغيب زوجها . وبعد أن جعل التاكسى ينصرف يفتح له الزوج، مما يرعبه . ويقدم بعض الاعتذارات ، ويقف فى الخارج بائساً تحت المطر ممسكاً بباقة الزهور التى أحضرها . وأخيراً ، ولكى يحتمى من المطر ، تقدم إلى الباب مرة أخرى متظاهراً بأنه رسول من تاجر الزهور . وفى تلك اللحظة تخرج الزوجة من حجرة النوم، وتصيح قائلة إنها كانت فى

انتظاره . وبعد أن يقوم بزيارته يخرج من جديد ماراً بالزوج ، وهو فى حالة حرج تزيد عن حرجه فى أى وقت آخر .

لكأننا بالنسبة إلى ثلاثة أرباع القصة نقرأ بوكاشيو أو موباسان ، وننتظر بسرور بالغ الخدعة التى سيتغلب بها العاشق أو العشيقة على الزوج المخدوع الغيور . ولكن كأنما ألتى تشيكوف فجأة بيده فيها ورفض أن يستمر فى اللعب. لا، إن الزوج ليس غيوراً ، والزوجة ليست محرجة . إن العاشق هو الذى ينصرف ببرغوث فى أذنه ؛ لأنه رجل عادى وساذج . حقاً إنه لم ينظر أبداً إلى الخيانة الزوجية بهذه الطريقة . إن تشيكوف لم يهاجم الخيانة الزوجية أبداً . إن ما فيه من الرومانتيكية أكثر بكثير من أن يفعل ذلك . وهو يعلم أن الخيانة الزوجية ربما تتطلب صفات خيرة عظيمة من الشجاعة والإخلاص . ولكنه لا يحب التزييف ، ولا يحب اللامبالاة . ويبدو أنه يشعر فى هذه القصة إلى أن الزوجة امرأة رديئة . ولكن السبب فى ذلك لم يكن ليقول به أى داعية أخلاق قبله ، ذلك السبب هو أنها لا تبالى . وتكنيك القصة كما أتذكرها غير محكم ، وغير مؤكد ، ولكن الموضوع نفسه سيصبح من الموضوعات الأساسية عند تشيكوف حتى النهاية .

فبالتدريج بدأ عمله كله يتغير تحت ضغط فكرتين متسلطتين . تسلط فكرة الإثم الصغير كنقيض للإثم الكبير ، وتسلط فكرة التفرد الإنسانى . وظهر عنده مقياس جديد للخير ، ومعه جماعة مغمورة جديدة من الأطباء والمدرسين ، وأحياناً من القسس . ويمثل المدرسون والأطباء قطبى رؤية تشيكوف للمستقبل ؛ فالأطباء يستطيعون أن يخلصونا من كابوس الألم والمعاناة التى تفرضها الطبيعة على الإنسان ، ويستطيع المدرسون أن يساعدونا على النهوض من ليل الخرافات والجهل . وكانت الطائفتان كلتاهما فى مجتمع روسيا القيصرية نصف البربرى مهضومة الأجر بوحشية ، أو مستغلة بشكل يدعو إلى الخجل .

ومع أن أكثر اتهامات تشيكوف وحشية لمعاملة روسيا القيصرية المثقفين تدور حول القسيس ، فإنها يمكن أن تصح بنفس الدرجة بالنسبة إلى الطبيب والمدرس فى ذلك الوقت . والسنة مرة أخرى، ويجب أن يلاحظ الإنسان هذه الحقيقة ، هى سنة ١٨٨٦ . والقصة تسمى « كابوس » ، وهى تصف شاباً ذا روح اجتماعية عالية يسمى كيونين يتصل بالقسيس المحلى عازماً على أن يأخذ مدرسة الكنيسة تحت رعايته . ويكاد القسيس ، وهو رجل ثقيل الظل ، أن يضطهد كيونين بزياراته وولعه بشرب الشاى . ومع ذلك فعندما يزوره كيونين لا يعرض عليه ولو فنجاناً من الشاى . ويشكوه كيونين ، وهو محق فى ذلك ، إلى الأسقف ، مع أنه فى تلك المرحلة يكون القارئ اللماح قد أدرك فعلا أن القس يموت ، بمعنى الكلمة ، من السغب . وحتى كيونين ذو الروح الاجتماعية العالية يدرك ذلك أخيراً ، مع أننا نعلم تماماً أنه لن يفعل شيئاً من أجله ، « يعيش الأب أقرانى على ثلاث روبيات شهرياً . ويمكن لامرأة القس بروبية أن تحصل لنفسها على قميص نوم ، وتستطيع امرأة الطبيب أن تستأجر امرأة لغسيل الملابس » .

وإحساس تشيكوف الخاص بالعدالة مكنه فى معظم الوقت من السيطرة على الغضب الذى أحس به لاستغلال الأطباء والمدرسين . وقد كتب فى سنة ١٨٨٧ قصة « الخصوم » ، وهى قصة طبيب الحى الذى ينتزعه من ابنه الوحيد الراقد على فراش الموت زوج يعتقد أن زوجته تحتضر ، بينما هى فى الحقيقة تتآمر فحسب لتخرجه من البيت حتى تهرب مع عشيقها . وواضح أن تشيكوف يتعاطف كلية مع الطبيب ، ولكنه لا يستطيع أن يقاوم احتجاجه ضد كراهية الطبيب الوحشية للزوج . يقول « سيمر الزمن ، وستنقضى أحزان كيريلوف (الطبيب) ، ولكن وجهة النظر الجائرة التى لاتليق بالقلب الإنسانى لن تنقضى ، بل ستستمر مع الطبيب حتى يوم موته » . لكن يبدو لى أن تشيكوف نفسه استسلم فى قصة « الجندب » ١٨٩٢ « لفكرة جائرة غير

لائقة بالقلب الإنسانى » . ويبدو أنه أدرك ذلك ؛ لأنها القصة الوحيدة له التى كذب فيها وخادع ، كأى كاتب إنسانى اتهم بحق باستغلال موقف تتطلب منه اللياقة العامة أن يلزم الصمت بالنسبة له . فى تلك القصة تقع زوجة طبيب ثقيل فى حب رسام من رسامى المجتمع (هو فى الحياة الحقيقية صديق تشيكوف ليفتيان) . وتقوم بعملية « وصاية » على زوجها البرىء أمام أصدقائها الفنانين المشبوهين . وعندما يموت زوجها ميتة بطولية، وهو يمتص السم من حلق طفل ، تدرك عندئذ فقط أنه كان عالماً مشهوراً طوال الوقت، محترماً من زملائه ، وخيراً ألف ألف مرة ، فى اللغة الإنسانية العادية ، من المشبوهين المأفونين الذين بذلت حياتها محاولة إرضاءهم .

من الواضح أن هذه الحادثة أطلقت فى تشيكوف انفجاراً أكبر من أن يسيطر عليه ، وفجرت معه جرحاً نظر إليه هو على أنه ذهن العبد الكامن فى نفسه — الاعتذارات والتفاخر والتزييف ، ومع أننا من طينة أدنى فقد نكون أقدر على فهم هذا منه . والذى كان يحاول أن يقوله ، وقد قال أوضح منه بكثير فى « مبارزة » ، التى كان قد كتبها فى العام السابق لهذه ، أنه لايهم فى الحقيقة أن امرأة الطبيب كانت تخون زوجها ، ولكن المهم ، والمهم باستمرار ، أنها كانت غبية ، غير مبالية ، وأنها استخدمت روح « الوصاية » ، وسمحت للآخرين أن يستخدموها ، بالنسبة لرجل لا يقارنون إليه فى رفعته . ويشوه غضب تشيكوف الهدف الحقيقى ، لأنه ليس من الضرورى فى حقيقة الحياة أن يكون الأساتذة والعلماء ثقلاء الظل إلى الحد الذى صورهم هو عليه . وقد عرف حتى عن أهل الفن أنهم يلتزمون الأدب عندما يدخل الحجرة طبيب عظيم .

ولكن الهدف واضح فى « مبارزة »، ويصبح أشد وضوحاً حين ينضج فن تشيكوف . فنحن غير ملعونين بسبب ذنوبنا الكبيرة التى تتطلب شجاعة واحتراماً ، ولكن بسبب ذنوبنا الصغيرة التى يمكن بسهولة أكثر أن نخفيها

عن أنفسنا ، وأن نقترفها مائة مرة فى اليوم حتى تستعبدنا كما يستعبدنا الكحول أو المخدرات . وبسبب هذه الذنوب ، وبسبب تسامحنا المتساهل معها، نخلق لأنفسنا شخصية مزيفة ، شخصية تعتمد على الذنوب الكبيرة التى تفادينا اقترافها ، متجاهلين كلية شخصيتنا نفسها التى تكونت حول الذنوب الصغيرة التى لا يتعرف عليها، من الأنانية والطبع الحاد ، وعدم الصدق ، وعدم الولاء . وليست هذه هى الأخلاق كما قد يدركها أى إنسان من جين أوستن إلى ترولوب .

يسيطر موضوع الشخصية المزيفة على أعمال تشيكوف الأخيرة . ويبدو أنه هو نفسه كانت قد تملكته هذه الفكرة . وقد وصف جوركى فى المقالة الجميلة التى كتبها عن صديقه المتوفى حيلة تشيكوف فى السماح للناس أن يتكلموا بشخصيتهم المفتعلة فترة ، وعندئذ يقاطعهم بسؤال يهدف إلى إظهار الشخصية الحقيقية . زاره مرة ثلاث نسوة ، وأخذن يتحدثن بجدية عن الحرب بين اليونان والأتراك ، ذلك الموضوع الذى لم يكنّ يعلمن عنه شيئاً ، حتى سأل تشيكوف سؤالا يتعلق بصنع الحلوى فبدا أنهن كن فيه خبيرات . وفى مناسبة أخرى بدأ مدرس كان يزوره فى بعض الهذر المدعَى ، وبعد أن استمع تشيكوف إلى شطحاته ألقى سؤالا واحداً شائكاً حول مدرس آخر فى الحى يضرب التلاميذ . وحينئذ أصبح المدرس ، فى دفاعه عن زميله القلق المثقل بالعمل ، كما هو عليه فعلا فى الحياة، ذكياً وإنسانياً ورجلا ممتازاً . ولم يضغط تشيكوف فى نقده للناس مطلقاً على الأشياء الواضحة الخطيرة . قال عن صحفى معين « إنه شخص موهوب جداً . كتاباته دائماً عالية وإنسانية ... حلوة . إنه يدعو زوجته « ياحمقاء» أمام الناس» . وقال فى آخر « إنه يعرف كل شىء . إنه يقرأ كثيراً . لقد أخذ ثلاثة من كتبى ولم يعدها أبداً » . والإنسان يلاحظ عنده دائماً الآثام الصغيرة ، والمادة الأولية للشخصية المزيفة .

إن موضوع الشخصية المزيفة ليس بعيداً على الإطلاق فى أعماله . وهو

يتناوله فى بعض الأحيان كما فى « الخطاب » (١٨٨٧) برقة عجيبة ، وروح مرحة . يشكو الشماس ليبيموف إلى قسيس سكير مطرود من وظيفته يدعى الأب أنستاس من سلوك ابنه بيوتر الذى لم يهمل الصيام فحسب ، وإنما يعيش فى الإثم مع امرأة متزوجة . وبما أن الغلام خارج عن حكم ليبيموف فإن الرئيس الكنسى فيودور أورلوف يملى خطاباً ممتازاً ليرسل إلى الابن العاصى : يقول : «أنت مسيحى اسماً ، ولكنك كافر فى طبيعتك الحقيقية . حقير وشرير ككل الكفار الآخرين ، وأكثر شراً فى الحقيقة ؛ لأن هؤلاء الكفار الذين لا يعرفون المسيح ضائعون جهلا ، بينما أنت ضائع من حيث إنك مع ملكيتك لكنز فأنت تهمله » . خطاب مؤثر جداً ابتهج له ليبيموف . ولكن القس السكير العجوز الذى استمع إلى الإملاء انتحى به جانباً ، ورجاه ألا يرسله قائلا : « تعلم أنه سيجرح شعوره يا شماس » . ولكن ليبيموف لم يكن يمنع من التباهى أمام ابنه بالأسلوب الرائع للرئيس الكنسى . وعلى كل فقبل أن يضعه فى المظروف أضاف ملاحظة من عنده تقول « لقد بعثوا إلينا بمفتش جديد . إنه أكثر مرحاً بكثير من القديم . إنه رائع فى الرقص والمحادثة ، ولا يوجد شىء لا يستطيع أن يفعله ، ولذلك فإن كل فتيات جوفا روفسكى مجنونات به » . ثم أرسله الشماس غير مدرك كلية أنه أفسد كل التأثير المهيب لخطاب الرئيس . وحسن جداً أنه أفسده ، كما يشير تشيكوف ؛ لأن ما حدث هو أن الشخصية المزيفة للشماس سقطت جانباً للحظة ، وجعلتنا نرى الشخصية الحقيقية . ولم يقدر أحد الشخصية المزيفة سوى القسيس العجوز السكير الذى أصبحت حياته ولا أمل فيها ولا نظام إلى الحد الذى لم يبق له فيه شخصية مزيفة أو صحيحة .

وفى قصة «مبارزة»، التى يمكن أن تعتبر رواية من حيث الطول، يأخذ تشيكوف هذا الموضوع بجدية رائعة . ليفيسكى عالة على الثقافة يعيش مع

امرأة يحتقرها ، أما هى ، نادزهدا فيدوروفنا ، فقد خفضت نفسها بعلاقات حبها القذرة مع أهل الحى . ويعرف ليفيسكى مالا تعرفه : أن زوجها ميت ، وأنهما أخيراً فى موقف يمكن فيه أن يتزوجا . وبدلا من ذلك يدبر للهروب منها ، ويحاول أن يقترض نقوداً من صديقه الطبيب ساموليبنكو . ولكن ساموليبنكو نفسه فى ضائقة مالية فيضطر إلى الالتجاء إلى صديق آخر هو العالم فون كورين . وقد كان فون كورين مغضباً لسخرية ليفيسكى ونادزهدا السخيفة من العلم والعلماء . وقد عرف السبب الذى من أجله يريد ساموليبنكو المال ، وأدرك بكراهية واضحة تماماً ما يعتزم ليفيسكى أن يفعل به . لذلك فقد رفض أن يقرض المال لساموليبنكو إلا إذا أخذ ساموليبنكو ضماناً من ليفيسكى بأنه سيأخذ نادزهدا معه . والذى جعل من فون كورين شخصية عجيبة أننا نصبح بسرعة على وعى بأنه ليس إلا صورة أخرى لليفيسكى ، تماماً كما أن قاضى التحقيق فى « الجريمة والعقاب » ليس إلا صورة أخرى للقاتل مراسكولنكوف ، وأنه هو وليفيسكى فى الحقيقة صور لتشيكوف نفسه — الفنان الذى هو عالم أيضاً . والمعركة التى حوربت بين الرجلين هى فى الحقيقة معركة فى روح المؤلف نفسها ، كتلك التى حدثت بين رسام المجتمع والطبيب فى « الجندب » .

ووصف الطريقة التى اضطر بها ليفيسكى أخيراً أن يدرك شخصيته المزيفة أبدع قطعة أعرفها فى كتابة تشيكوف . تعتمد الشخصية المزيفة كلية على الأكاذيب الصغيرة ، والخدع الصغيرة ، وكل الذنوب الصغيرة ؛ إذ أن ليفيسكى غير قادر على مستوى إثم كبير واحد قد يحل كل صعابه بجعله وجهاً لوجه أمام شخصيته الحقيقية . وهو أولا يرى خلاصه فى أكذوبة صغيرة ضرورية ستطلقه حراً فى حياة جديدة ، ولكن مع تجمع الصعاب عليه ، ومع بداية يأسه ، يدرك أن أكذوبة واحدة ليست كافية ، لأنه تنزل إلى حالة من العبودية الأخلاقية تجعل كل أكذوبة فيها الأكذوبة الأخرى ضرورية .

« ولكى يذهب لابد أن يكذب فى الحقيقة على نادزهدا فيدوروفنا ، وعلى دائنيه ، وعلى رؤسائه فى العمل . ثم لكى يكسب مالا فى بيترسبرج لابد أن يكذب على أمه ويخبرها أنه فعلا قد أنهى علاقته بنادزهدا فيدوروفنا . ولن تعطيه أمه أكثر من خمسمائة روبل . لهذا فإنه كان فعلا قد خدع الطبيب ، لأنه سوف لا يكون فى موقف يمكنه من إعادة النقود إليه خلال فترة قصيرة . وأخيراً عندما أتت نادزهدا فيدوروفنا إلى بيترسبرج كان لابد أن يجنح إلى سلسلة من الخدع ، صغيرة وكبيرة ، حتى يتخلص منها ، ومرة أخرى هناك دموع ، وملل ، ووجود يُشمأز منه ، وندم . ولذلك فلن تكون هناك حياة جديدة . خداع ولا شيء أكثر من ذلك ... ولكى يقفز إلى الموضوع من أحد الجوانب ولا يرتكب أكاذيبه المخزية كان عليه أن يجلب على نفسه موقفاً متجهماً لا مصالحة فيه . أن ينهض مثلا دون أن يقول كلمة ، ويلبس قبعته وينطلق فى الحال دون نقود أو شرح . ولكن ليفيسكى شعر أن هذا مستحيل بالنسبة له » .

إن هدف القصة كله يتركز فى السطر الأخير القاسى الذى وضعت تحته خطاً . ليس ليفيسكى ، فى منطق الأخلاق المسيحية ، قادراً على ارتكاب إثم كبير . ولكن الآثام الصغيرة التى يرتكبها طول الوقت أكثر هدماً ، وبلا حدود ، لما يمكن أن يفعله أى إثم كبير ، لأنه يستطيع أن يكتبها من عقله الواعى ، ويمضى معتقداً فى نفسه أنه رجل شريف ، رجل مثقف ، متحرر وإنسانى ، بينما هو فى الحقيقة ليس حتى مجرد آدمى طيب . وهؤلاء الذين لا يشعرون بأنهم عرضة للذنوب الصغيرة فحسب هم الذين يستطيعون أن يسخروا منه . أما تشيكوف الذى يمتحن بذلك ضميره الخاص فلم يفعل . وقد أدرك من خلال الطبيب سامولينكو — وهو مفتاح كل القصة — أن ليفيسكى ونادز هدا فيدوروفنا مهما ارتكبا من دناءة فإنهما أساساً أناس طيبون . وهما أفضل ، دون وجه للمقارنة ، من آلاف التافهين الذين يحيطون بهما .

وعندما يهدد ليفيسكى بالموت فى مبارزته مع فون كورين ، عندئذ فقط يستطيع أن يصعد ويصبح أكثر من مجرد آدمى طيب . وأعتقد أن تشيكوف هنا يزيف علم النفس ؛ لأن صفة الخير البطولية ليست شيئاً يتوقعه الإنسان من رجل عاجز عن ارتكاب الإثم الكبير . ولكن تشيكوف ، بطبيعة الحال ، لا يناقش صراعاً موجوداً فى العالم الخارجى بين رجل يسمى ليفيسكى ورجل يسمى فون كورين فحسب ، ولكنه يناقش صراعاً فى نفسه بين الرجل العبد والرجل الحر : بين القصاص والطبيب . الصراع الذى وصفه قبل ذلك بسنتين مع سوفورين . كان تشيكوف فناناً وعالماً معاً ، ولكن أيهما لم يرضه بشكل كامل ؛ إذ أن فون كورين ، مع أنه مثل تشيكوف نبيل وصادق ومجتهد ، كان به نوع من الجنون أكثر مما فى ليفيسكى . كان شيوعياً جاء قبل الأوان . رجل يهتم بالغاية أكثر من الوسيلة . كان قادراً على أن يقوم بأعمال خيرة ، ولكنه ، كما شعر الشماس الثرثار ذو الطبيعة الخيرة الذى يمثل الديانة الأرثوذكسية ، كان لا يستطيع أن يعمل سوى الأعمال الخيرة . وسيتحول كل شىء فعله عن هدفه الصحيح بعدم إنسانيته هو .

إنها أقدم مشكلة فى تاريخ الجنس الإنسانى . المشكلة التى بين الوصية الأولى والوصية الثانية . وهى مشكلة رفض المسيح قصدا أن يناقشها . لقد أدركها الشماس عندما قال إن « الإيمان بدون العمل شىء ميت ، ولكن العمل دون الإيمان مايزال أسوأ ، فهو مجرد ضياع وقت ، ولا شىء أكثر من ذلك ». وهذه هى النقطة التى يتركها عندها تشيكوف ، ذلك الكاتب العظيم القريب تماما من الشيوعية روحيا ، كما أدرك ذلك النقاد الروس ؛ لأن الشماس ، فى لحظته التنويرية ، يقول ما أشار إليه المسيح حين رفض أن يناقش أيهما أكثر أهمية : واجبنا نحو الله،أم واجبنا نحو الجار . إنهما شيئان متداخلان . وإن عبادة الله التى لاتحتم علينا أن نعمل أعمالا خيرة ،

وعمل الأعمال الخيرة دون اعتبار لله الذى هو وحده يعطى أعمالنا الخيرة قيمة — جانبان من جوانب الخطأ بنفس الدرجة .

ولا يمكن أن يعطى تحليل أفكار تشيكوف ، التى يوجد منها قليل يخبئه بعناية فائقة الرجل الذى كان فنانا عظيما ، أى فكرة عن مجاله الكامل . لقد كان مجاله واسعا ، وواسعا لأنه شعر بأنه مهما كانت حياته حزينة فإنها كانت ماتزال جميلة . لكن الإنسان لكى يقدر حياته حق قدرها لابد أن يكون حرا ، حرا لا من أنواع الاستبداد الخارجى ممثلة فى الآباء القساة والرسميين الذين هم بلا قلوب فحسب ، ولكن من أنواع الاستبداد الداخلى أيضا ، من الغضب والأنانية والجشع . وقد احتفظ بنوباته الوحشية العارضة للشخصيات التى كانت مستعبدة بشكل كامل من الداخل والخارج إلى الحد الذى لم تر معه الحياة إطلاقا — « الليفسكيون » بلا أمل فى الخلاص .

وأول وأحسن هذه القصص بالطبيعة هى « موت الموظف المدنى » . فى هذة القصة يعطس موظف رسمى مرعوس ، فى المسرح ، على صلعة موظف مهم يجلس أمامه . ويحاول أن يشرح له — إلى أن يموت من اليأس بعد ذلك بقليل — أنه لم يقصد إهانته . وأشد من ذلك وحشية بكثير قصة « ربابة روتستليد » ، والشخصية الشريرة فيها شخصية ياكوف إفانوف ، صانع التوابيت الذى له زوجة لم يحبها أبدا ، ونهر بجوار بيته لم يصطد فيه أبدا . وتوابيت ياكوف إفانوف أنواع . صناديق صغيرة أنيقة يحاول أن يحشر فيها بفظاظة سلالات وأجناسا وطبقات . ومن هذه الأنواع أيضا كل ما ترك فى « الرجل فى الصندوق » ، وهى واحدة من ثلاث قصص رائعة كتبها تشيكوف عام ١٨٩٨ مستعملا « تكنيكا » جديدا خالصا ، يصف فيه ، مجرد وصف ، مجموعة من الأصدقاء يلفقون قصصا تنبع منها أفكار عامة . والصندوق الذى فيه بيليكوف واحد من توابيت ياكوف إفانوف . وبيليكوف رجل لم يشأ أن يفعل أى شىء إلا إذا وجد لائحة حكومية تسمح

به . لذلك فهو يترك الفتاة التى ربما تزوجها، وربما أنقذته . كل ذلك لأنه يراها تركب دراجة . وتلك مسألة لم تتصورها أية لائحة حكومية . والفرق بين القصتين الأخيرتين وبين « موت الموظف المدنى » أن تشيكوف حين تقدم به السن يدرك أن هؤلاء الأشخاص العاديين ، بآثامهم الصغيرة البائسة ، لايفرضون أنواعهم على أنفسهم فقط ، بل يفرضونها كذلك على الآخرين .

« ملك المدينة كلها تحت إصبعه . ونسوتنا لم يقمن بمسرحيات خاصة فى أيام السبت خوفا من أن يسمع بها . والكهنة لم يجرءوا على أكل اللحم أو لعب الورق فى حضرته . وقد وصلنا تحت تأثير قوم مثل بيليكوف إلى حالة الخوف من كل شيء فى مدينتنا لمدة العشر سنوات أو الخمس عشرة سنة الأخيرة . هم خائفون أن يتحدثوا بصوت مرتفع . خائفون أن يرسلوا رسائل . خائفون من اتخاذ أصدقاء . خائفون من قراءة الكتب . خائفون أن يساعدوا الفقير ، أو أن يعلموا الناس القراءة والكتابة » .

وعندما اقتربت نهاية تشيكوف نفسها ، ومع الإحساس النامى بخصوصية الحياة الإنسانية وجمالها ، كان هناك أيضا إحساس تام بضرورة الاستحواذ عليها . إنها فترة أحلى ملاهيه ، « بستان الكرز » ، ومجموعة القصص التى يبدو أنها تتذبذب على حافة الموسيقى ، وهى ملأى تماما بالشعر الخالص . وفيها هنا وهناك نوع عجيب من الرومانتيكية المقلوبة . الرومانتيكية كما قد تبدو لعالم لاهوت فى لحظة إبداع . ولم يتوقف تشيكوف عن تأكيد أهمية الإثم الصغير ، ولكنه بدا كثيرا وكأنه يقول كلمة طيبة فى حق الإثم الكبير ، الإثم الذى يتطلب شخصية وثباتا فى الهدف . وكأنما كان هذا الرجل القدسى الذى كان يعظنا طول حياته أن نكون مجتهدين ، وأن نحترم الأطباء والمدرسين ، وأن نعتبر أقرباءنا وأصدقاءنا ، كأنما كان يضيف فى يأس : « ولكن إذا لم يجعلكم هذا تحبون الحياة

أكثر ، إذن كونوا بحق الله سيئين » . وفى قصة « عن الحب » ، وهى واحدة من ثلاث قصص رائعة من سنة ١٨٩٨ يبدو مدافعا عن الإثم الكبير إذا ثبت حقا أنه الطريق الوحيد إلى التخلص من وجود غير محتمل . يصف واحدا من مجموعة من الأصدقاء الذين يناقشون أفكاراً عامة ، وهى شخصية اعتبرها كاتب سيرة حياة تشيكوف دافيد ماجارشاك شخصية تشيكوف نفسه ، حبا صامتا له مع امرأة متزوجة ، يتصرف فيه كلاهما بحرص كامل ، ولأسباب وجيهة جدا ، وذلك حتى النهاية الكاملة التى يفترقان فيها . ثم يدركان أنهما قد ضيعا حياتهما . وقد لخص العاشق ذلك بطريقته الخاصة قائلا :

« أنا أفهم أنك عندما تحب فإنك إما أن تبدأ فى تفكيرك فى هذا الحب ، من أعلى نقطة ، مما هو أهم من السعادة أو عدم السعادة ، من الذنب أو الخير فى معناهما المقبول ، أو أنك يجب ألا تفكر على الإطلاق » .

وربما قال براوننج بتلك الفكرة العاطفية ، أو ييتس الذى قال لى مرة « إن الباعث الأخلاقى يكسر القانون الأخلاقى دائما » . والذى يكشف هنا عن الشخص الأخلاقى ، أو عن الكاتب النثرى فى مقابل الشاعر ، هو تحديد « أعلى نقطة » بأنها « التى هى أهم من السعادة أو عدم السعادة » . إنك قد تطلب العشاء ، ولكنك لابد أن تدفع الثمن . وقد تفعل ما يبدو صحيحا بالنسبة لك كحل أخير ، ولكنك لابد أن تتقبل مسئوليته فى هذا العالم، وفى العالم الآخر .

وفى نفس السنة التى كتبت فيهاقصة« عن الحب » تناول تشيكوف الموضوع مرة أخرى فيما يمكن أن يسمى أجمل قصة قصيرة فى العالم ؛ وهى « السيدة مع الكلب » . وهى تعليق على موضوع« الجندب ». وتدور القصة حول سيدة شابة متزوجة من موظف رسمى ثقيل، تقابل رجلا متزوجا على شاطئ البحر، وتصبح عشيقة له . وهى تعاقب مثل بطلة «الجندب»، ولكن يبدو ذلك

لأنها ، هنا ، لم تترك زوجها كلية . ويبدو أنها هي وعشيقها ، مثل ليفيسكي ، تنقصهما القدرة على اقتراف الذنب الأكبر الذى يبرئهم فى عين الآلهة .

« ثم ناقشا موقفهما مدة طويلة محاولين التفكير فى كيفية التخلص من ضرورة التخفى والخداع والمعيشة فى مدينتين مختلفتين ، وفى كونهما لم يلتقيا منذ مدة طويلة ، كيف يحطمان هذه الأغلال التى لاتطاق » .

ويشير تشيكوف إلى أن ذلك سهل بالمعيشة معا وتحمل النتائج ، غير أنه ، لكى ننصف رجلا حاول دائما أن يكون منصفا ، ينبغى أن يلاحظ الإنسان أن كلا من القصتين كتبت قبل أن يلتقى بالمرأة التى تزوجها . كيف كان سيشعر لو عاش أطول ؟ مسألة لا يمكن أبدا أن نعرفها .

ولدى إحساس مؤكد أن قصة « الأسقف » التى كتبت فى السنة السابقة لسنة وفاته مثل « جناز » موزار الأخير ، احتفال بموته هو نفسه . يكافح الأسقف ، وهو صبى فقير رقى إلى مكان مرموق فى الكنيسة ، مع واجباته ، مع أنه ينهار كل ليلة بفعل الألم ، كما كان ينهار تشيكوف نفسه . ويفكر فى الماضى ، فى شبابه . وكل شىء يتذكره تتغير هيئته . ومع ذلك فهو يبقى رجلا وحيدا ، وحيدا كسائق العربة العجوز الذى مات ابنه ، وكالرجل الذى اضطر إلى التخلى عن حصانه وكلبه . وجاءت أمه لتزوره ومعها ابنة أخته . ولكن أمه ماتزال تناديه « عظمتك » ، واضعة حواجز اجتماعية كبيرة بينه وبين الاتصال الإنسانى الوحيد الذى يستطيع أن يأمل فيه . ولا أستطيع أن أتخلى عن التساؤل عما إذا كانت أم تشيكوف لم تزعجه يوما مخاطبة له بـ « يادكتور » . إن الشخصية الزائفة التى بنتها لنفسها بسبب ابنها المشهور تنهار قبيل وفاته فحسب . ومن جديد تدعوه بأسمائه المجردة التى دعته بها عندما كان مجرد صبى صغير لايستطيع أن يزرر أزرار « بنطلونه » . إنه التأكيد الأخير لإيمان تشيكوف بالحياة — متوحد ومحزن ، محزن بلا حدود ، ولكنه جميل ، ويتجاوز طاقة أعظم فنان .

٤

أنت ومن غيرك ؟

عندما نأتى إلى القصة القصيرة أشعر دائما بحرج خاص فى مناقشة أعمال روديارد كبلنج بجانب أعمال قصاص مثل تشيكوف وموباسان ، حرج أجد من الصعب شرحه . ولو كنت أكره قصصه لكان شرح ذلك أسهل كثيرا ، ولكننى لا أكرهها . لقد قرأتها بإعجاب حقيقى ، ولكننى فى نفس الوقت لا أستطيع الكف عن التفكير فى أنه إذا كان تشيكوف وموباسان كاتبين حقيقيين فإن كبلنج ليس كذلك . ومن ناحية أخرى إذا كان كبلنج كاتبا حقيقيا فواضح أنه يوجد عيب ما فيهما . ويخيل إلى أننى كنت سأشعر بنفس النوع من عدم الارتياح لو كان على أن أقارن شعره بشعر كيتس وشيللى . لقد أمتعتنى بعض قصائده متعة عظيمة ، ولو كنت بسبيل جمع منتخبات شعرية لأحسست حتما أنه ينبغى أن أهتم بها ، ولكن ، مرة أخرى ، إذا كان ما كتب كيتس وشيللى شعرا حقيقيا فكبلنج إذن ليس شاعرا على الإطلاق . ويستطيع الإنسان أن يتخلص من تلك المشكلة الخاصة بطرحه جانبا موضوع الفرق بين الشعر والنظم ، مع أن هذه مسألة لم أستطع أنا نفسى أن أسبر أغوارها على الإطلاق . وكل ما أستطيع أن أقوله إن صلات الفن القصصى عند كبلنج بالفن القصصى الحقيقى هى، فيما يبدو لى ، نفس صلات شعره بالشعر الحقيقى .

لكننى إذا لم أستطع أن أحدد ذلك فربما استطعت أن أشرحه بمناقشة قصة مشهورة من قصصه . وهى مشهورة بحق لأنها رائعة روعة واضحة . وأعنى بهذه القصة قصة « البستانى » . وهى تصف العلاقة بين عمة وابن

أخيها – هيلين ومايكل تيريل . فمايكل ابن أخ غير شرعى لأخى هيلين المتوفى ، وأمه ابنة ضابط صف متقاعد ، وقد كان من الصعوبة بمكان أن يتزوج أخو هيلين هذا النوع من النساء،ويصرح للإبن حين يكون فى السادسة من عمره بأن ينادى هيلين« يا أمى » عند النوم ،وإذا كانا منفردين . وفى العاشرة يدرك أنه ابن غير شرعى ، ويحاول أن يكسو ذلك بقناع مقبول. وفى الثانية عشرة ، عندما يصاب بارتفاع فى درجةالحرارة يهرف متحدثا عن بنوته غير الشرعية إلى أن تهدئه عمته بأن تعده أنه « لاشىء على ظهر الأرض أو من ورائها يمكن أن يفرق بينهما » .

إلى هنا لايمكن أن تكون الأمور خيرا من ذلك . ثم يقتل مايكل ، وبعدسنوات تزور عمته قبره . وفى الطريق تعقدصلة مع السيدة سكارسوورث ، التى تكتسب شيئا من المال على جانب الطريق بتصوير القبور لأقرباء الموتى . ثم تأتى السيدة سكارسوورث إلى حجرة هيلين فى منظر قصير رائع ومؤثر جدا ، وتبوح بكل ماعندها : إنها لاتصور قبور الحرب من أجل المال ، ولكن لتزور قبر حبيبها . ولقد زارته ثمانى مرات بالفعل ، وتشعر الآن أنها لاتستطيع أن تزوره مرة أخرى حتى تفضى إلى إنسان ما بماذا كان يعنى حقيقة بالنسبة لها . وتخرج وقد فهمت خطأ انزعاج هيلين وأساها .

عندما زارت هيلين المقبرة فى الصباح التالى شاهدت بستانيا منحنيا على أحد القبور . وسألها البستانى عن قبر من تبحث ، فأجابت : « ليفتنانت مايكل تيريل ، ابن أخى » وقال البستانى بتعاطف لانهاية له : « تعالى معى ، وسأريك أين يرقد ابنك » . إن «البستانى» قطعة أدبية عظيمة .. من أعظم القطع الأدبية تأثيرا ، وأنا لم أقرأها قط إلا وأحسست برغبة فى البكاء . ومع ذلك فهناك شىء ما يجعلنى غير مستريح إليها . وبما أننى لست غريبا تماما عن الوسائل التى يستعملها القصاص فقد فكرت ، بطبيعة الحال ، فيما إذا كان سبب هذا هو ذلك « البستانى السماوى » ، وهو المعادل الأدبى «للجوقة

السماوية » ، وهو بهرج ظاهرى يقدم عمدا عند المرحلة التى يكون القارئ فيها متأثرا بعمق شديد ، أو ينبغى أن يكون متأثرا بعمق شديد ، لدرجة أن أى تعليق من المؤلف يعتبر مخالفة للذوق الجيد . ولا شك أن القصة تكون أجود كثيرا بإقصاء « الرجل السماوى » ، ولكننى لاأستطيع أن أكف عن التفكير فى أنه هو نفسه ليس سببا بل علامة على شىء زائف فى القصة ، وأن البهرج الزائف فى القصة القصيرة ليس أكثر من نتيجة لكل الخطوات المزيفة التى خطاها المؤلف فعلا .

وأستطيع ككاتب أن أقدم سندا قويا جدا لقالب القصة القصير كما كتبها كبلنج . أستطيع أن أقول إن هذه هى قصة النفاق الذى عصف بحياة طفل برىء ، وإن من المناسب أن يكون قالب القصة، على ما ينبغى، هو التمثيل الخارجى لكل النفاق ، وذلك حتى اللحظة العالية التى يواجه فيها بالله ويتحطم. ولكننى حقيقة لا أعتقد فى كلمة واحدة من ذلك . وقد وجدت نفسى بدلا من ذلك أعيد كتابة القصة على النحو الذى يمكن أن يكتبها عليه تشيكوف أو موباسان ؛ وذلك لأرى فحسب ما يمكن أن يحدث . فلو أننى بدلا من البداية التى بدأ بها كبلنج قائلا « عرف كل إنسان فى القرية أن هيلين تربيل أدت واجبها بعالمها كله ، وبالابن التعس لأخيها الوحيد — الأمر الذى لايدانيه شىء فى الشرف » ، لو أننى كتبت : « كانت هيلين تربيل على وشك أن تلد طفلا غير شرعى » . وبدلا من السخرية اللطيفة فى « وأخذت المهمة على عاتقها بنبل عظيم، مع أنها كانت فى ذلك الوقت مهددة بمرض رئوى كان قد اضطرها إلى الذهاب إلى جنوب فرنسا » كتبت « ولكى تلد الطفل كان عليها أن تتظاهر بأنها كانت تعانى من مرض رئوى ، وأن طبيبها أمرها بالذهاب إلى جنوب فرنسا » . لو أننى فعلت هذا لما بدا لى أن الموضوع ، وهو الجزء الأساسى فى القصة، قد تأثر كثيرا بالتغيير . ولكن ما يحدث فى المعالجة الفعلية هام جدا . فالإنسان يتحرك من عالم «البستانيين »

السماوين والحوقات السماوية، الذى يبدو فيه أن طول كل إنسان اثنا عشر قدما ، إلى عالم عادى يبدو فيه الإنسان خمسة أقدام وعشر بوصات ، ويبدو فيه أن ولادة طفل غير شرعى ليست فعلا ملهما من أفعال الأمومة ، ولكنها تجربة مرعبة ومهينة . ويدرك الإنسان أن هيلين تبريل ، لكى تأتى بالطفل معها إلى الوطن ، تحاول إظهار نفسها على أنها امرأة ذات موقف بطولى . ستة أقدام على الأقل . ويتغير فى الحقيقة محور القصة كله ، وتصبح الأم ، لا الإبن ، هى الموضوع . ويستطيع الإنسان أن يرى أن الإبن لا يحرم من حب الأم فحسب ، بل إن الأم قد تحرم من عطف ابنها . وقد يعنى ذلك بالنسبة لها أكثر مما يعنى بالنسبة له . وسواء أكان المنهج صحيحا أم خطأ من الناحية الفنية فإن التزييف يتناقض مع نفسه . لذلك فإن القارئ بدلا من أن يجد عقله مشتتا « بالبستانيين » السماويين يغرى بالمشاركة فى تجربة إنسانية حقيقية هى وجود طفل غير شرعى فى عالم يمكن أن يوصف فيه الأطفال بشكل جاد بأنهم « غير شرعيين » .

إننى إذا استطعت أن أوضح عيب تناول كبلنج «للبستانى» فإننى أستطيع أن أضع يدى على عيبه ككاتب. لكن لا يكفى مجرد الإشارة إلى أن إنسانا آخر كان من الممكن أن يكتبها بطريقة أحسن . والذى يظهر من إعادة الكتابة أن كبلنج لا يحتفظ بعينه مفتوحة على الموضوع . حقا إنه لا يفكر أبدا فى تلك الأم وهذا الإبن ، ولكنه يفكر فى الجمهور ، وفى التأثير الذى يستطيع أن يؤثر به على هذا الجمهور . ومعنى هذا أنه لا يفكر فى بصفتى الفردية كقارئ وحيد، أجلس فى بيتى بجوار مدفأتى الخاصة ومعى كتابى ، منفصلا، وناقدا ، ولدى اتجاه إلى أن أرفض أى تهجم على مشاعرى باعتباره اعتداء على خلوتى . إننى بصفتى العامة كعضو فى «جمعية الشبان المحافظين » واحد ممن يمكن استمالتهم إلى مشكلات عامة من مثل « هل يجب على الأم أن تعترف ؟ » ، ولكننى كقارئ خاص لا أهتم مطلقا اعترفت أم لا .

إنني أريد أن أعرف في الحال أي أم هي ، وماذا لديها لتعترف به ، ولمن ، وما النتائج المتوقعة . وأكون مستعدا تماما إلى الميل إلى إحدى الناحيتين ، على حسب الحقائق وقدرة الرجل الذي يقررها . وبعبارة أخرى لو أن كبلنج كتب هذه القصة كمثل للتضحية الذاتية لأم، لكانت بالنسبة لي على نفس الوضع الذي هي عليه الآن .

هذا المنهج الخطابي ، هذا الإحساس بالقارئ الخاص على أنه جمهور ، ينبغي ،مهما كان الثمن المبذول من ممتلكات الفن ، أن يتنزل إلى مستوى الدموع أو الضحك أو الغضب ، هذا المنهج من خصائص كبلنج . وهناك مثال أكثر غلظة في قصة معروفة له تسمى «لاف أو ويمن». والمناسبة محاكمة ضابط يدعى رانز قتل الرجل الذي غوى زوجته . ويستعيد مالفاني ذكرى غاو آخر والنهاية الثقيلة التي انتهى إليها . يلاحظ مالفاني ، وهو معار لجيش بلاك تايرونز ، أن الرجل الذي يسميه لاف أو ويمن يحاول أن يدفع بنفسه إلى الموت في عملية حربية . إن لاف أو ويمن يعاني وخزات الضمير من ذكرى امرأة ألقى بحبها جانبا ستعرف فيما يلي باسم دياموندز آن بيرلز . ويدرك مالفاني كذلك أن لاف أو ويمن يعاني من مرض سري،وأنه لن يعيش طويلا . وعندما كان الرجل الذي يموت محمولا في « البشاوار » من التي تظنه رآها تدخل بيتا للدعارة ؟ رأى دياموندز آن بيرلز نفسها ، وبقوة غاضبة ألقى بنفسه من العربة وتبعها :

« سألته دياموندز آن بيرلز : ماذا تفعل هنا ؟ أنت الذي سلب مني متعتي برجلي من خمس سنوات مضت . الذي حطم راحتي ، وقتل جسمي ، ولعن روحي من أجل أن يرى كيف تكون هذه الأشياء . هل دلتك تجربتك فيما بعد على أية امرأة أعطتك أكثر مما أعطيتك ؟ ألم أكن لأموت من أجلك ؟ » « هل كنت يا اليس ؟ أنت تعلم هذا يارجل . إذا كانت روحك الكاذبة سترى حقيقة واحدة في حياتها على الإطلاق فأنت تعلم ذلك » .

وقال لاف أوويمن وقد تذكر تعليمه الباهظ الثمن « إننى أموت يا مصر — أموت » . وأجابت دياموندز آن بيرلز عارضة عليه صدرها : مت هنا ، وذلك شيء أسرع هو بقبوله . ثم أخرجت دياموندز آن بيرلز ، وهى مثل كليوباترا حقيقة ، غدارة ؟ ، وماتت من « أجله ومعه » . وقد دفنا معا فى قبر واحد ، شكراً لطبيب عطوف ، وبشعائر دينية كاملة — طبقا للكنيسة الإنجيلية بطبيعة الحال .

إن كل شيء فى هذه القصة غير المعقولة ينبع مباشرة من المليودراما الفيكتورية . ولا يكفى أن نقول إنه يوجد عند ديكنز وهاردى مناظر محرجة مثل هذه تقريبا ؛ لأن ذلك يؤكد فحسب مانعرفه فعلا من أن الرواية والقصة القصيرة قالبان أدبيان مختلفان، وأن الرواية يمكن أن تتحمل قيودا لاتتحملها القصة القصيرة . فالرواية ، من بين القالبين ، أكثر بدائية . إنها ألصق بحكايات الأطفال التى يستطيع الإنسان فيها أن يعد لحادثة خيالية بجملة واحدة مثل «ومن ترى تظن أن الدب الصغير البنى اللون رأى عندما كان ماشيا فى الطريق ؟ » . والمنظر الخاص بمثل الحادثة الأخيرة فى قصة كبلنج يمكن أن يعد له فى الرواية فى فصل تلو فصل حتى يكاد القارئ يقاد إلى أن يطلب منظرا عاطفيا مجنونا . ولكن القصة القصيرة لاتسمح بمثل هذا الإعداد . والحقيقة أنه لايمكن أن يقاد قارئ القصة القصيرة لتوقع أى شيء . فالقصة القصيرة تمثل صراعا مع الزمن ، زمن الروائى . إنها محاولة للوصول إلى نقطة ما من الإشراق ، يتضح فيها الماضى والمستقبل على نحو متساو . والأزمة فى القصة القصيرة هى القصة القصيرة نفسها ، وليس مجرد النتيجة الحتمية المنطقية لما قد سبق كما فى الرواية . وقد يذهب الإنسان إلى أبعد من ذلك فيقول إن مايسبق الأزمة فى القصة يصبح نتيجة لهذه الأزمة . ويكون هذا ما حدث فعلا ، فلا بد أن يكون ما سبقها بالضرورة . لقد كان تشيكوف أعظم قصاص على الإطلاق وجد على قيد الحياة ، ولكننى على يقين من أنه

كان من الممكن أن يدفع بأى طفل صغير ذكى إلى الجنون . لذا فإنه عندما تضطرنى مسئوليتى كأب إلى أن أسلى الأطفال الصغار فإننى أقرأ لهم دائما كتاب «الغابة» لكبلنج .

ويبدو هذا الوعى بالجمهور فى قصص كبلنج الهزلية ممثلا، بطريقة غريبة، بالرغبة المجنونة فى « المقالب » . إن « المقلب » يتطلب جمهورا . وينبغى ألا ينفذ فحسب، بل ويبدو كأنه ينفذ . وكلما كان الجمهور الذى يتقلب على المقاعد أكبر كان «المقلب» أشد تأثيرا ، وذلك أيضا من خواص قصص الأطفال، وبخاصة قصص فرانك رتشاردز الموضوعة للمدارس، والذى كان كبلنج ، فيما أرى ، الخليفة الوحيد له . وليس من العدل أن نستنتج أن قصة «القرية التى قررت أن الأرض مسطحة» نموذج لقصص كبلنج؛ لأنها أقل من مستواه فى قصة «خبز فوق المياه» . ولكن وضع هذه القصة يمثل صورة طبق الأصل لإنتاج كبلنج إلى الحد الذى تستحق فيه شيئا من العناية .

«يفرض شخص ملتو خطر يسمى هاكلى فى قرية إنجليزية غرامة ظالمة بسبب القيادة الخطرة للسيارات على مجموعة من الناس المهمين بينهم صحفى ، ورجل استعراضات فنية ، وعضو برلمان . ويخصص الضحايا أنفسهم لحبك مهزلة ضخمة مصممة لتجعل قرية هاكلى تبدو مضحكة أمام كل العالم . وقد عمل الصحفى فى الدعاية السيئة ، ورجل الاستعراضات الفنية فى تمثيلية قروية تقرر أن الأرض مسطحة ، وتوج عضو البرلمان المهزلة بإغراء كل أعضاء البرلمان لكى يغنوا أغنية رجل الاستعراضات الفنية عن هاكلى .

« وحينئذ ، وبدون فارق حزبى ، أو خوف من الناخبين ، أو رغبة فى الحكم ، أو أمل فى الربح ، غنى أعضاء المجلس بأعلى أصواتهم وأخفتها ، وهم يهزون أجسامهم ، ويدكون الأرض بأقدامهم المنتفخة . غنوا أغنية «القرية التى قررت أن الأرض مسطحة»، أولا لأنهم أرادوا أن يفعلوا ذلك ،

وثانيا ، وهذا هو الجانب المرعب فى الأغنية ، لأنهم لم يستطيعوا أن يتوقفوا . لم يستطيعوا لأى اعتبار » .

هذا بالطبع وصف لهوس جماعى . ولكنه أيضا هوس فى نفسه . ومن المؤكد أن كبلنج لم يتوقع منا أن نصدق أن أعضاء البرلمان البريطانى محتاجون إلى حمام ، وأن أقدامهم منتفخة . ولكن هذا فحسب قالب للهوس أكثر حدة من ذلك القالب المقدم فى « لاف أوويمن » وفى «البستانى» . والقصص الثلاثة جميعا تجاوز مقدرة القارئ العادى على الضحك أو على الدموع . إنه إذا كان لديه نضج على الإطلاق فإنه يجب أن يتوقف عند نقطة ما ويسأل نفسه قائلا « ماذا يحاول كبلنج أن يفعل بى ؟ » .

ويسلمنى ذلك إلى ناحية ضعف أخرى فى هذه القصص ربما كانت أشد خطرا . ليست المسألة أن كبلنج لايتحدث إلى بصفتى الخاصة كقارئ خاص فحسب ، ولكنه أيضا لايتحدث إلى بصفته الخاصة كمؤلف خاص . إن كل كتاب القصة العظام الآخرين يتحدثون إلينا بصوت إنسانى متوحد ، كما لو أننا كنا غرباء ، وكما لو أنهم كانوا يعتذرون عن تقحمهم علينا . ولكن كبلنج يتحدث دائما كما لو كان هو نفسه واحدا من مجموعة «الطبقة الرابعة العليا» أو «الفرسان الاثنا عشر» (المكتسحون) ،التى تقف معارضة لجماعة أخرى من تلاميذ المدارس التابعة للبلدية ، أو الزنوج ،أو اليهود ،أو الراسكيز . وهو يتوقع منى أن أنضم إلى جماعته أيضا . وهو فى الحقيقة يتقرب إلى مشيرا ضمنا إلى أنه بما أننى رجل ذكى فلا يمكن إلا أن أنتمى إلى هذه الجماعة ، ولكننى لا أنتمى إليها . والشىء المسلم به عن قرب لديه ، وهو أننى واحد من الصبيان ، يضايقنى .

إن لكبلنج غراما حقيقيا بالجماعات السرية . ويتصل هذا بالتأكيد بالألم الذى عاناه فى طفولته عندما أرسله أبواه ليقيم فى إنجلترا مع عائلة أذلته . لقد كان إدموند ولسن أول ناقد يشير إلى أهمية تلك القصة الصغيرة المؤلمة «بابا بلاك شيب» . فى هذه القصة يبعث بطفلين ، بانش وجودى ، إلى

أرض الوطن من الهند حيث يترك كان مع عائلة تتكون من ثلاثة أفراد ، العم هارى ، والعمة روزا ، وابنهما هارى . وتكون جودى محل عطف ، ولكن العمة روزى وهارى يتآمران ليجعلا حياة بانش تعسة . وبعد موت العم هارى يضرب بانش ويهان بكل الطرق الممكنة . وهو يبعث به إلى المدرسة حتى مع الزنوج واليهود ، ويبدوأنه يعتبر ذلك خطأ أسوأ من الموت ، وهو يحرم من الكتب التى يعتبرها المهرب الوحيد من الحقيقة القاسية . وعندما يبدأ العمى يصيبه ، ويوقع الأشياء التى لايستطيع أن يراها ، يكون للساديين عذر جديد لضربه . وأخيرا عندما تعود أمه يجفل منها بانش الصغير ، ويرفع ذراعيه ليرد ضربة متوقعة . تلك هى الحادثة التى رواها كبلنج فى ترجمته الذاتية بالضبط . وتنتهى القصة بطريقة الكورس السماوى المعتادة عند كبلنج : « عندما تشرب الشفاه الصغيرة بعمق من ماء الكراهية الأجاج ، ومن الشك واليأس ، فإن كل الحب الذى فى العالم لن يزيل هذا الإحساس ، مع أن هذا ربما يحول الأعين المظلمة إلى الضوء لفترة ، ويعلم الإيمان حيث لايوجد إيمان » .

ذلك أيضا هوس ، والمناقشة حوله ليست مجدية . ليس مجديا أن يجيب الإنسان بأنه عندما اشتكى من معارفه فى المدرسة لأن « بعضهم لم يكن نظيفا ، وبعضهم كان يتحدث بلهجة خاصة ، وكثيرا منهم كان يرمى قبعته ، وكان فيهم يهوديان وزنجى »، ليس مجديا أن يجاب بأن الحالة كان من الممكن أن تكون أسوأ من هذا ، وأنه لو كان قد اتخذ أصدقاء له من بين الأطفال اليهود والزنوج لعلم حقيقة مامعنى أن « تشرب بعمق من ماء الكراهية الأجاج ، والشك واليأس » . وليس مجديا أن يشرح الشىء الواضح من أن ضعفه كإنسان ربما جرى إلى الوراء خلف الأحداث التى رواها ، ولعله كان وهو طفل صغير ثقيلا إلى حد بعيد . إن الهوس مسألة لاتناقش ، والطفل المجروح الإحساس دائما طفل مجروح الإحساس .

ويحسن لكى تفهم كبلنج أن تقرأ قصة « بابا بلاك شيب » ، ثم تقرأ قصة أو اثنتين من « ستوكى وشركاه » . فهذه القصص ، من حيث إنها ترجمة شخصية ، استمرار لقصة بانش الصغير . وقد تبدو المدرسة المعينة التى كتب عنها فظيعة جدا بالنسبة لبعض الناس ، وتبدو الظروف على نفس المستوى من السوء مع ظروف « بابا بلاك شيب » . ولكنه من الواضح أن كبلنج لم يفكر قط فى ذلك ، وأنه كان سعيدا سعادة كاملة بذكريات أيام المدرسة . لماذا ؟ أفترض لأنه لم يكن وحده فى المدرسة ، والشىء الوحيد فى العالم الذى لم يستطع أن يواجهه هو أن يكون وحده . بيتيل ، على العكس من بنش ، واحد فى المجموعة التى تضم ستوكى وماك تيرك . وقد استطاعوا ، مثل الصحفى ورجل الاستعراضات الفنية وعضو البرلمان فى « القرية التى قررت أن الأرض كانت مسطحة » ، أن يوجهوا « مقالب » متقنة لأعدائهم. استطاعوا أن يقتلوا قطة ضالة ويلصقوها بأرضية عنبر نوم غرمائهم ، واستطاعوا أن يضطهدوا الصبيان الذين كانوا أصغر منهم سنا . ويبدو أن كبلنج لايشتهى شيئا أكثر من ذلك . وقد أعاد رواية ذلك كله دون حياء . ليس هذا فحسب وإنما بفخر وسرور . لقد أحب أن يشعر ، رجلا وصبيا ، بسرور الانتصار .

ومن الواضح أن ذلك يرضى شيئا عميقا جدا فى نفسه ، شيئا وصل إلى حد أعمق بكثير من مجرد حنين الطفل الصغير العادى إلى أن يكون معترفا به . وأعتقد أن ذلك كان عدم قدرة كاملة منه على مواجهة الأزمات منفردا ، وأن ذلك كان شيئا جاء من تربيته كعضو صغير فى جماعة مستعمرة . ذلك الإحساس بأن الإنسان لم يكن وحده مطلقا ، أو على الأقل ينبغى ألا يكون وحده مطلقا . ويبدو لى أن هذه كانت مشكلة كبلنج الحقيقة . لقد جعلته غريزة كاتب القصة القصيرة يختار الهند مسرحا لأحسن أعماله . وكان من المناسب أن يكون هناك من يتحدث باسم جماعته المغمورة . جماعة

المستعمرين البريطانيين الذين كانوا دائما متفردين ، وكانوا كادحين فى أحيان كثيرة ، وأحيانا مثاليين ومضحين بأنفسهم . ولكنهم فى الواقع لم يكونوا جماعة مغمورة حقيقية على الإطلاق . كانوا متسلطين دائما ، أو هكذا على الأقل اختار المتحدث باسمهم أن يعتقد ؛ لأن نقطة الضعف هذه فى شخصيته جعلت من المستحيل عليه أن يصف الناس الذين كانوا منفردين . وإلى جانب هذا لم تسمح لهم ظروفهم أن يكونوا منفردين ؛ لأنهم يعيشون وسط جماعات غريبة معادية ستدمرهم إذا حدث أن تركوا منفردين . وتهب دائما مدارسهم وفرقهم وطبقاتهم وأجناسهم لتحميهم من إحساسهم الضرورى بالوحدة . وربما ترك الإنسان وحيداً عند كبلنج فى بعض الأحيان فترة كافية فحسب لأن تسمح له بالانتحار ، أو بأن يقبض عليه «الراسكيز» أو الزنوج ويعذبوه عذابا وحشيا ، ولكن هذه دائما حادثة شنيعة ، وسيجتمع أصدقاؤه عاجلا أو آجلا ليقوموا له بجنازة عسكرية مؤثرة ، ويصلوا عليه صلاة الجنازة حسب تعاليم الكنيسة الإنجيلية . وأى شىء غير ذلك سوف يكون شيئا غير معقول . إن بنش فى قصة « بابا بلاك شيب » مهمل تماما مثلما أن فانكا الصغير فى قصة تشيكوف الجميلة مهمل . ولكن بينما يوجه فانكا الخطاب اليائس الذى كتبه إلى «جده فى القرية» فنعلم أنه لا أمل له ، ينقذ بنش فيما يمكن أن يسميه المؤلف «فى الوقت المناسب » ، تنقذه شخصية حربية معروفة باسم انفيراريتى صاحب،وتصيح فى انزعاج « يالله ! إن الفتى يكاد يكون أعمى ! » . إن تشيكوف ، الطبيب ، يستطيع أن يواجه الحقيقة ، وهى أن الفتيان يصابون بالعمى وبالجنون وباليأس ، وكبلنج لايستطيع ..

هذا الإحساس بالجماعة جعل الاعتقاد فى الإحساس الفردى بالوحدة يكاد يكون مستحيلا على كبلنج وقرائه . وحين يظهر ، يظهر دائما مقنعا ببعض الأقنعة الغريبة ، مثل تلك القطعة الحية الميتة فى « سفر موروباى جيوكز الغريب » ، أومثل الرعب الذى قتل هاميل فى « نهاية الطريق » .

وعندما يجب على كبلنج أن يتحرك فى اتجاه تشيكوف يتحرك دائما فى اتجاه بو . فعندما يتهم أحد الضباط ظلما بأن له صلات جنسية مع زوجة رجل شرس يدعى برونهرست تعمل كل طاقة الجماعة السرية لتمنع الخدم الهنود من أن يشهدوا زورا . وعندما يمرض شاب مرذول من الطبقة الدنيا ، وهو الذى أفسد كل شىء بغطرسته عندما عين مساعدا فى أحد البنوك ، فإن رئيسه الفظ لايتستر عليه فحسب ، ولكنه يزيف له شهادات من البنك الذى كان قد فصل الشاب الشرير منذ وقت بعيد . ويذهب إلى حد أن يدفع له مرتبه من جيبه الخاص . إن كبلنج ليس « رئيسا لجمعية حث الأمهات غير المتزوجات على الاعتراف » فحسب ، ولكنه أيضا سكرتير لألف جماعة أخرى من « الماسونيين » «والجانيتيز» إلى « الأموال الخيرية لدفن الموتى بالأمراض السرية » . وجمعية « الدفاع عن الشركاء الأبرياء فى الزنى » . كل إنسان يتستر . كل إنسان يسرع إلى الإنقاذ . ويخيل إلى الإنسان أنه يسمع دائما وقع أقدام «الفرقة الثانية عشرة» (المكتسحون) آتية لتنقذ البطل من مقدور هو أسوأ من الموت على يد الزنوج واليهود « والراسكيز » . وأحب كرجل ضعيف ، أن أعتقد أنه ليس الله فحسب من فوقى يرعانى ، ولكن « الفرقة الثانية عشرة » تحفظنى كذلك . وأعرف ، كإنسان ناضج ، أن كبلنج كذاب وملعون .

ولعل هذا كان أمرا لابد منه فى مجتمع مستعمر مثل الهند فى القرن التاسع عشر ، ولكنه يحتوى على تناقض يميز كبلنج فى الحال عن كل كاتب قصة عظيم آخر . إنه لايستطيع أن يكتب عن الموضوع الوحيد الذى يجب أن يكتب عنه القاص ، وهو الإحساس الإنسانى بالوحدة . إنه لم يقل قط مع بسكال «إن الصمت الأبدى لهذه الآماد اللانهائية يرعبنى » .

فى مرحلة العمل

يعتبر جيمس جويس محظوظا لتخلصه من ضرورة نشر مختارات من قصصه أو مجموعات قصصه . إن مجموعة القصص الجيدة ، كمجموعة القصائد الجيدة ، شىء قائم بنفسه ، تلخيص لتجربة الكاتب فى وقت معين . وهذه التجربة تعانى من قطعها بكتب أخرى ، أو ازدحامها مع كتب أخرى. إن مجموعات « الحقل غير المحروث » ، و«ونسبرج أهيو» و« إنجلترا . وطنى إنجلترا »،« وربابة السماك » و « فى وقتنا » ينبغى أن تقرأ بنفسها كوحدات ، ويفضل أن تقرأ فى طبعات شبيهة بالأصول . وكذلك ينبغى أن تقرأ «أهل دبلن» ، وتفردها على هذا النحو يعد سببا من أسباب شهرتها المستمرة .

لقد نجا جويس من مصير كتاب آخرين لأنه توقف عن كتابة القصص بعد نشر هذه المجموعة . لماذا توقف ؟ . إن من أمارات الاضطراب فى النقد « الجويسى » فى عصرنا أنه لا أحد يبدو أنه يرى حتى أهمية هذا السؤال ، فضلا عن أن يحاول الإجابة عنه . ومع ذلك فهذا بالتأكيد سؤال واضح تماما . كان جويس قصاصا أحسن بكثير منه شاعرا ، ومع ذلك فهو لم يتوقف عن كتابة الشعر الغنائى بعد « تشامبر ميوزيك » . وقد نقح حقيقة كثيرا من أعماله السابقة . فلماذا لم يكتب قصة أخرى بعد قصة « الميت » ؟ . هل كان ذلك لأنه شعر بأنه لم يكن قصاصا ، أم لأنه اعتقد أنه فعل كل ما يمكن أن يفعله فى هذا القالب ؟ إنه من الصعب أن نتصور قصاصا حقيقيا مثل تشيكوف ، وقد جرب بهجة العمل الرائع الكامل ، يتوقف عن القصة

القصيرة نهائيا ، كما أنه من الصعب تصور كيتس متوقفا عن الشعر الغنائى . ذلك سؤال ينبغى أن تقدم عليه مجموعة « أهل دبلن » جوابا ، وأنا أزعم أنها فعلت ذلك .

من الواضح أنه يوجد اختلاف كبير فى الشكل بين قصص أول المجموعة ، وبين قصة « الميت » فى آخرها . ومع أن المجموعة ربما لم تطبع حسب نظام كتابتها بالدقة فإنها تشرح أربع ، وربما خمس ، مراحل على الأقل من تطور كاتب قصة قصيرة . فالمجموعة الأولى من القصص يمكن أن يطلق عليها محرر فى مجلة بحق أنها « صور أدبية » . وتصف القصة الأولى منها ، « الأختان » ، اختين عجوزين جاهلتين لقسيس عالم حرم من وظائفه الدينية بسبب بعض أنواع الانهيار العصبى . إن المقصود من القصة مايزال خافيا علىّ ، بينما لا يوجد شك بالنسبة للمقصود من قصة « مواجهة » ، التى يقابل فيها صبيان هاربان من المدرسة شخصا مصابا بالشذوذ الجنسى . وتصف القصة الثالثة فتى صغيرا يذهب إلى معرض ملاه يسمى « أرابى » ليعود بهدية لفتاة قلبه ، وهى اخت صديق له ، ولكنه يصل بينما المعرض يغلق أبوابه .

تبدو كل هذه القصص أجزاء لترجمة ذاتية من الطفولة المبكرة . وكان من الممكن بسهولة أن تضمن أية واحدة منها فى رواية الترجمة الذاتية التى كتبها « صورة الفنان شابا » ، هذا إذا لم تكن هذه القصص فعلا أجزاء من المسودة المبكرة لهذه الرواية التى تعرف « ببطل ستيفن » . وبغض النظر عن أسلوب « التقابل » البسيط جدا عند جيمس فى قصة « مواجهة » ، والذى أصبح فى صورة أكثر تنقيحا ، واحداً من أساليب جويس المفضلة ، بغض النظر عن هذا فإن القصص مهمة أساسا لأسلوبها . إنه الأسلوب الذى ابتدأ بوولتر باتير ، ولكنه صنع بدقة بعد ذلك على مثال أسلوب فلوبير . إنه أسلوب تصويرى عال . أسلوب قصد به فصل القارئ عن الحدث . وهو يقدم له

بدلاً من هذا سلسلة من صور الحوادث الموصوفة التى قد يقبلها أو يرفضها ، ولكنه لا يستطيع أن يعدّلها لتناسب حالته الخاصة أو بيئته . إن الفهم ، أو الغضب ، أو الحنو الذى يلفنا فى الحدث ، ويجعلنا نراه فى لغة من شخصيتنا الخاصة وتجربتنا الخاصة ، أمر ليس مطلوبا .

« ذهبت فى إحدى الأمسيات إلى حجرة الجلوس الخلفية التى مات فيها القس . كانت أمسية مطيرة ، مظلمة ، لم يكن هناك صوت فى البيت . ومن خلال أحد مربعات الزجاج المكسورة سمعت المطر يرتطم بالأرض ، وإبر الماء المستمرة تنقر فى الأسرة المبتلة . وبرقت تحت ناظرى بعض المصابيح البعيدة أو النوافذ المضاءة » . أو إليك هذا من نفس القصة : « أعطتنى الحجرات العالية الباردة الخالية الكئيبة حرية . وذهبت من حجرة إلى حجرة مغنيا . ومن النافذة الأمامية رأيت أصحابى يلعبون تحتى فى الشارع . وصلنى صراخهم ضعيفا وغير متميز . ونظرت إلى البيت المظلم حيث تسكن معتمدا بجبهتى على الزجاج الرطب » .

إن كلمات « رطب » صفة للزجاج ، و « مظلم » صفة للبيت كانت ستبدو كلمات عادية تماما عند أى كاتب آخر من ذلك الزمن . ولكن استعمال الاثنتين معا على هذا النحو فى جملة واحدة يدل على إنسان ولد ذا أسلوب . كل كلمة فى هذه القطعة صحيحة . وحتى النقص فى علامات الترقيم فى « الحجرات العالية الباردة الكئيبة » ، وهى مزيج من الصفات التى كان سيسمح كتاب قليلون لأنفسهم باستعمالها ، حتى هذا محسوب حسابه . وتلك المجموعة نفسها تكاد تكون مصنوعة بشكل تجريبى : لأن الطفل صغير جدا فإن أول شىء لاحظه أن الحجرات عالية ، ثم فكر فى البرد ، ووصله بالحجرات نفسها ، ثم أدرك أنها باردة لأنها خالية . وأخيرا تأتى الصفة العاطفية « كئيب » ، التى تصف الانطباع الكامل لهذه الصفات . لكن

لأن الانطباع كامل وسريع لاتوجد علامات ترقيم ، كما يوجد مثلاً فى « أمسية مطيرة ، مظلمة » .

وتستطيع أن تدور كما تشاء حول عبارات مقابلة لهذه العبارة فلن تجد مزيجا من الصفات التى تنتج تأثيرا متشابها ، ولا أية طريقة لقراءة القطعة من شأنها أن تنتج تأثيرا مخالفا . وهذا الاستعمال للكلمات بطريقة غير التى استعملت بها من قبل فى الإنجليزية ، باستثناء باتير ، استعمال لا يصف التجربة ، وإنما يضاعفها على قدر الإمكان . ولعله حتى لا يهدف إلى مضاعفتها ، بمقدار ما يهدف إلى أن يضع مكانها مزيجا من الصور . هو حلم بلاغى ، إذا أردت ، وقد كان جويس تلميذا من تلاميذ علم البلاغة . وبينما كان يقصد من وصف التجربة عند ديكنز أو ترولوب وصل القارئ بها ، وجعله يشعر بما يفترض أن المؤلف أو الشخصية تشعر به ، فإن وضع تنظيم لغوى مكان التجربة قصد به ترك القارئ حرا ليشعر أو لايشعر ، تماما كما يختار ، مادام يدرك أن التجربة نفسها قد تحولت بشكل كامل . والنتيجة أن قراءة قصة مثل قصة «أرابى» لاتشبه تجربة إنسان يقرأ ، بمقدار ما تشبه تجربة إنسان يستعرض كتابا مصورا جميلا .

إن قصص « أهل دبلن » منظمة بالأحرى على طريقة الشاعر الذى يرتب قصائد غنائية فى ديوان لتوافق نموذجا موجودا فى ذهنه . ولكن يوجد أيضا ، كما قلت ، نموذج لتسلسل تاريخى واضح . وتوجد فى وسط المجموعة عدة قصص لابد أن تكون قد كتبت بعد قصة « الأختان » وقبل قصة « الميت » . هذه القصص قصص طبيعية خشنة جدا عن حياة الطبقة الوسطى فى دبلن ، موضوعة إما فى قالب ملهاة البطولة الساخرة ، أو فى قالب التقابل . فمن القالب الأول قصص مثل قصة « فارسان » ، التى تصف باهتمام حاد القلق الهزلى لمتلافين حول سؤال هو هل سيكون أحدهما قادرا على ابتزاز بعض

المال من عشيقته الخادمة الصغيرة ، ومثل قصة «الطين» التى تصف «آنسة» عجوزا تعمل فى مغسل ، وتتابع مجموعة من الكوارث الصغيرة التى تهدد بتدمير احتفالها بمناسبة «الهالووين» فى بيت ابن أخيها المتزوج . وفى المجموعة الأخيرة توجد قصة «النظراء» ، وهى عن «نساخ» سكير من دبلن ، يسلقه صاحب العمل علنا بلسان حاد ، فينتقم هو بجلد ابنه الصغير الشقى الذى أهمل النار حتى انطفأت . وقصة ، «سحابة صغيرة »، وفيها يواجه شاعر غير ناجح بصحفى ناجح ، لديه إحساس يكفيه لأن يترك دبلن فى الوقت المناسب . إنها قصص صغيرة قبيحة ، مهما اعتبرتها ، ولكنها فى إعادة تشكيلها لجماعة مغمورة كاملة تثبت أن جويس كان فى وقت ما كاتب قصة قصيرة أصيلا ، يتمتع برؤية خاصة فريدة .

وأهم حتى من ذلك أن يلاحظ أنه يوجد فى هذه القصص تطوير للمخترعات الأسلوبية التى يجدها الإنسان فى القصص المبكرة . لقد قمت بالفعل بتحليل أول فقرة من قصة « الفارسان » فى كتابى « مرآة فى الطريق »، ولكن من الضرورى أن نتناولها هنا أيضا .

« كان مساء أغسطس القاتم الدافئ قد هب على المدينة ، ودار فى الشوارع هواء دافئ نوعا ما — ذكرى الصيف . وكانت الشوارع ، وقد أغلقت محالها لراحة الأحد ، تموج بزجاج مرح الألوان ، وقد لمعت المصابيح كلؤلؤ مضاء من ذرا أعمدتها الطويلة فوق النسيج الحى تحتها ، والذى أرسل فى هواء المساء القاتم الدافئ ، مغيرا فى ذلك الشكل واللون بدون انقطاع ، زفيفا غير متغير وغير منقطع » .

فى هذه الفقرة الجميلة نرى تطورا عجيبا للأسلوب النثرى فى القصص المبكرة . وليست المسألة فحسب فى أن الصفات مختارة بعناية تبلغ حد التكلف الشديد (الأعمدة الطويلة) ، ولكن فى أن بعض الكلمات تكرر عن عمد ،

عادة بنظام مختلف نوعا ، وأحيانا فى قالب مختلف نوعا ، وذلك لتفادى إعطاء القارئ إحساساً بمجرد التكرار ، وفى الوقت نفسه تثبيت الأثر المغناطيسى للتكرار فى ذهنه . ومن الطرق التى يفعل بها هذا تكرار الاسم فى نهاية جملة كمسند إليه فى الجملة التالية . « شارع ... الشارع » . ولكن الكلمات الأساسية هى « دافئ » ، « قاتم » ، « غير متغير » ، « غير متوقف » . ونفس الطريقة مستعملة فى فقرة أخرى من نفس القصة لتصف عازفا فى كيلدار ستريت :

« نقر الأوتار دون مبالاة ، ناظرا بين الفينة والفينة بسرعة فى وجه كل قادم جديد ، وناظرا إلى السماء بين الفينة والفينة ، وبملل أيضا . وبدت قيثاره كذلك دون مبالاة إلى الحد الذى سقطت فيه أغطيتها حول ركبتيها ، بدت منهكة كأعين الغرباء ، وكيدى صاحبها . وعزفت يد بنبرة خافتة لحن : « سكونا ، أومويل » بينما اندفعت الأخرى بنبرة عالية بعدكل مجموعة من النغمات .. نغمات اللحن التى ترددت عميقة وممتلئة » .

لايصر جويس فحسب على أن يرينا المنظر كما رآه هو تماما عن طريق استعمال « كلمات فلوبير المناسبة » ، وإنما يصر كذلك على أن نحسها كما أحسها هو عن طريق المزج المتعمد ، المخبأ مع ذلك بعناية ، للكلمات الرئيسية من مثل « لامبالاة » ، « يد » ، « بملل » ، « نغمات » . هذا النوع من الكتابة « اللغزية » يعتبر شيئا جديدا تماما فى النثر الإنجليزى ، سواء أكان ذلك لمصلحة الأدب أم لا . وإحساسى الخاص بالنسبة لقيمتها أن أسلوب الكتابة التصويرية مبرر تماما كما فى الفقرة الأولى ، ولكنه ضعيف بصورة لاتغتفر حين يتسع ليشمل التعبير عن الحالة النفسية كما فى الفقرة الثانية . ويذكرنى تشخيص القيثار عارية ومتعبة من أصابع الرجال العابثة ، يذكرنى على نحو ما بالشحم الذى يبدأ ينعقد حول قطعة ممتازة من لحم الضأن ، لولا هذا الشحم . إن صحافاً معينة فى الأدب يحسن أن تقدم باردة ، وقد تؤخذ هذه على أنها تتضمن كل

الأوصاف المادية ، وأخرى ، وهى التى تتصل بالعواطف والحالات النفسية ، ينبغى أن تأتى إلينا وهى تنتفض سخونة .

وأهم هذه القصص هى تلك التى أزعم أنها آخر مجموعة من أمثال « يوم العليق فى حجرة الاجتماعات » ، « نعمة » ، « الميت » ، مع أنه ربما اعتبرت الأخيرة بحق منتسبة ، مرة أخرى ، إلى نموذج مختلف من القصة . وتعالج إحدى القصتين الأوليين ، وهما من أسلوب البطولة الساخرة ، السياسة الأيرلندية بعد بارنيل، وتعالج الثانية الكاثوليكية الأيرلندية . تتجمع فى قصة « يوم العليق» مجموعة من طالبى الأصوات والأتباع فى انتخابات محلية فى المقر المقبض للمرشح الوطنى منتظرين أن يدفع لهم مال ، أو مؤملين على الأقل فى زجاجة من البيرة من « بار » المرشح . ويأتى واحد من أتباع بارنيل ويمضى . ويرى السيد هنتشى ، وهو أكثر المجموعة ثرثرة ، أن إخلاصه لبارنيل مشكوك فيه لدرجة أنه قد يكون جاسوسا بريطانيا . ثم يصل الغلام بزجاجات البيرة ، وترتفع روح الجماعة . وعندما يعود جوهنز ، وهو من أتباع بارنيل ، يحيونه بحرارة إلى درجة أن السيد هنتشى يناديه باسم «جو » ، وهذه الطريقة نجدها فيما بعد مكبرة تكبيرا هائلا فى «يوليسيس». « وفرقعت ثلاث سدادات الواحدة بعد الأخرى . وقد تم تحريكها بالطريقة القديمة وهى تحمية الزجاجات . وقرأ جو مرثيته التى أعدها فى الرئيس المتوفى . وتمثل سدادات الزجاجات الثلاث كما أشرت فى موضع آخر الطلقات الثلاث فوق قبر البطل . والمرثية هى « البديل المزيف للحن الجنائزى » ، وتلك هى البطولة الساخرة فى أقصى حالاتها . فى قصة «فارسان» يبدو أن أعظم ما يمكن أن يطلب من امرأة عاشقة ، كما يفترض الخيال الأيرلندى ، هو جنيه على سبيل الهدية ، وفى «يوم العليق» يبدو أن أعظم احترام يمكن أن تقدمه أمة هابطة لقائد متوفى هو فرقعة السدادات من بضع زجاجات من البيرة ، جاءت عن طريق خيانة كل شىء حارب من أجله ذلك القائد .

لاتوجد صعوبة ، كما قلت ، فى تخيل مجموعة القصص الأولى فى « أهل دبلن » منقولة إلى صفحات «صورة الفنان شابا» ، فهل يستطيع الإنسان أن يتصور «يوم العليق» منقولة إلى تلك الصفحات؟ . لدينا فى منظر يوم عيد الميلاد فى « صورة الفنان شابا » موضوع « يوم العليق » ، ولكنه معالج بعنف يقترب من الهوس . ومن المستحيل تخيل نقل « يوم العليق » إلى هذا الإطار ، كما أنه من المستحيل تخيل « أهل دبلن » وقد استبدل منظ يوم عبد الميلاد بيوم «العليق فى حجرة الاجتماعات » . لقد وصل جويس فعلا إلى مفترق الطرق . لقد أخرج بعض المواد المعينة من قصصه ، وارتكب بفعله هذا خطأ جسيما بالنسبة للقصاص . لقد جرد جماعته المغمورة من استقلالها .

ويبدو هذا صعبا أكثر مما هو عليه فى الحقيقة . فقد يجعل القصاص جماعته المغمورة تعتقد وتقول أشياء غاضبة ، وهذا بشكل جزئى ما يجعلها جماعة مغمورة . إن الأفاقين عند جوركى ، والفلاحين عند تشيكوف ، وأصحاب الحرف عند ليسكوف يعتقدون فى أشياء من شأنها أن تسلم تلميذا صغيرا إلى الجنون . ولكن هذا لايعنى أنهم ليسوا مساوين لنا أو أحسن منا من الناحية الذهنية . إن لهم مهارة وحكمة خاصة بهم . وهذا مالا تملكه شخصيات قصة « نعمة » . فى هذه القصة نرى جلال الكنيسة الكاثوليكية كما يظهر عند ما ينعكس على الطبقة المتوسطة الدنيا فى دبلن . وتعتمد القصة طبقا لكلام أخى جويس ، ستانيسلوس ، على موضوع الكوميديا الإلهية ، مبتدئة فى الجحيم ، وهو المرحاض الواقع تحت الأرض فى مشرب عمومى ، مرتفعا إلى الأعراف ، وهوسرير المرض فى بيت من بيوت الضواحى ، وأخيرا إلى الجنة فى كنيسة جاردنر ستريت . هذا الكلام معقول بما فيه الكفاية ؛ لأن جويس كان أديبا متعمقا ، وقد أحب ، فى أعماله المتأخرة على الأقل ، أن يلعب اللعبة الأدبية المعروفة من اعتماد كتبه على أساطير ونظريات هامة ،

حتى أن نصف متعة القارئ يأتى من اكتشاف المشابه . وهذه اللعبة لها ميزة عرضية هى أن القارئ الذى يتملقه الكاتب يكون عرضة لحسبان المؤلف دارسا أدبيا عن طريق الخطأ .

يكون السيد كبرنان الرحالة التجارى، عندما نقابله أول مرة ، قد سقط من السلم إلى مرحاض فى مشرب عام . ويرقد هناك فاقد الوعى، وقد قطعت قطعة من لسانه . وتبدو السلطة الزمنية ، فى شخص رجل شرطة ، مستعدة لكى تقوده إلى السجن ، ولكن السيد باوار ينقذه ، ويأتى به إلى البيت بدلا من ذلك . ويقرر أصدقاء السيد كبرنان ، لمصلحته الروحية ، أنه لا بد أن ينضم إليهم فى فترة يتأملون فيها . لذلك يجتمع حول سريره السيد كننجهام والسيد باوار والسيد مكوى والسيد فوجارتى . وقد ناقشوا أولا السلطة الزمنية فى شخص رجل البوليس الذى كاد يقبض على السيد كبرنان ، وهى مسألة مخجلة كما اتفقوا . ثم ناقشوا القوة الروحية فى شخص كل رجال الكنيسة الذين عرفوهم أو سمعوا عنهم ، ولا بد أن يعترف الإنسان بأنهم سمعوا عنهم من بعيد ؛ لأن كل المناقشة كانت على مستوى الفولكلور . وأخيرا حضر الرجال الأربعة مع صديقهم الأسيان صلاة فى كنيسة جاردنر ستريت، حيث استمعوا إلى عظة من القس الجزويتى الشهير الأب بوردون . وقد تكلم الأب بوردون عن نص أعترف بأنه نص صعب : « لذا اجعلوا لأنفسكم أصدقاء بعيدا عن جشع الإثم ، حتى إذا متم استقبلوكم فى مساكن أبدية » . وقد اعتبر الأب بوردون هذا النص « نصا لرجال الأعمال ورجال المهن » ، ولكنه ، مهما يكن ، من الواضح جدا أن الأب بوردون يعرف عنه القدر الذى يعرفه السيد كننجهام عن تاريخ الكنيسة تماما ، وهو ملعون كله .

« قال السيد باوار : سمعت كثيراً أنه (ليو الثالث عشر) كان واحداً من أعظم المفكرين فى أوربا ، أقصد بغض النظر عن كونه بابا » .

قال السيد كننجهام : هكذا كان إن لم يكن أعظمهم على الإطلاق ، وقد كانت شارته كبابا ، كما تعلم ، « راحة على راحة ، نور على نور » .

قال السيد فوجرتى بشغف : لا. لا . أعتقد أنك مخطئ هنا . لقد كان : « راحة فى الظلام ضياء فى الظلام » .

قال السيد مكوى : أى نعم ظلام .

قال السيد كننجهام بتأكيد : لقد كان : « راحة على راحة » ، وكان شعار سلفه بيوس التاسع : « صليب على صليب » ، لكى يتضح الفرق بين بابويتهما » .

إن جويس تابع الكنيسة الذى يكاد يكون « جزويت » فى موقف يسمح له بأن يسخر بهم جميعاً . إن كلا من جوركى وليسكوف أو تشيكوف لم يكن ليسخر من ذلك . إن جماعة جويس المغمورة لم تعد مغمورة بفعل الظروف ، ولكن بسخرية جويس نفسها .

إننى على يقين من أن ستانيسلوس جويس قدم بصدق وصف أخيه لأهمية القصة ؛ لأنه من الواضح تماماً أن سقوط السيد كيرنان على سلالم المرحاض يمثل سقوط الإنسان . والشىء الذى لا أستريح إليه أن ستانيسلوس أعطى كل التوضيح ؛ لأنه يبدو لى واضحاً بنفس النسبة أن السيد كننجهام ، والسيد مكوى ، والسيد فورجارتى ، والسيد باوار ، يمثلون الأربعة المبشرين بالإنجيل ، مع أن ذهنى يضطرب حين أفكر فى محاولة للوصول إلى مبشر إنجيلى يشبه كلا منهم ، وإلى صفات الإنجيليين فى أسمائهم وشخصياتهم . ولا أفهم التضاد المتقن بين السلطتين الزمنية والروحية ، أو مناقشة النماذج الخيرة والشريرة فى كل . ولكن يبدو واضحاً لى أن هذه هى القصة الإنجيلية، حكيت بلغةأهل الطبقة الوسطى فى دبلن ، وصغرت عن طريقهم إلى درجة المهزلة ، كما أن قصة البطل صغرت عن طريقهم إلى مهزلة فى قصة « يوم العليق فى حجرة الاجتماعات » .

وقصة « الميت » ، آخر قصص جويس ، مختلفة تماماً عن كل القصص الأخرى . وهي أيضاً أشد تعقيداً منها بكثير . وليس من السهل دائماً أن ترى ما إذا كانت تمثل حلقة بعينها ، مع أنه من السهل تماماً أن ترى أنها تمثل شيئاً ما. والمنظر هو الحفل الراقص السنوى عند الآنسات موركان ، وهن مدرسات موسيقى عجائز فى جزيرة يوشار . ومن الواضح أن القصة ليست أكثر من تقرير عما حصل فيها . وذلك فيما عدا النهاية عندما يعود جبريل كوزوى وزوجته جريتا إلى حجرتهما فى الفندق ، حيث تنهار ، وتخبره بقصة حب بريئة من أيام الشباب بينها وبين فتى فى السابعة عشرة فى جالواى ، كان قد مات من أثر نزلة برد بسبب وقوفه تحت نافذة حجرة نومها . لكن هذا المنظر الأخير يبدو لا علاقة له من حيث الظاهر فحسب ، لأنه فى الواقع هو القصة الحقيقية . وكل شيء أدى إليه كان ببساطة مقدمة ممطوطة بإمعان .. سلسلة من الموضوعات التى تتلاقى ذراها جميعاً فى حجرة الفندق .

وجو القصة ، فى بيت مضاء حي دافئ فى منتصف الليل والثلج ، صورة للحياة نفسها . ولكن كل حادثة وكل كلام يكاد يحدث صدعا فيها . ومن خلال هذا الصدع ندرك حضور الموت كله حولنا . مثال ذلك عندما يقول جبريل إن جريتا « أنفقت ثلاث ساعات خالدة لترتدى ملابسها » ، والعمات قلن إنها لابد أن تكون « هالكة حية » ، وهو تعبير أيرلندى يدل بعبقرية على كل من الحياة والموت . وقد أيقظ الدفء والمرح فكرة الحب والزواج مرات عدة ، ولكنها كانت تخر صريعة كل مرة بتعبير أو حادثة . فى مفتتح القصة تماماً يقول جبريل للخادمة للى إنهم سيحضرون عرسها قريباً ، ولكنها ترد الإهانة بوحشية قائلة : « إن رجال اليوم جميعاً مجرد متملقين ، وماذا يمكنهم أن ينالوه منك » . والموضوع الأساسى للقصة ، بهدف إزجاء كل الرحمات إلى الأموات ، هو أن الجيل الجديد ليس لديه سماحة الأختين العجوزين ، وأن المغنين الشبان (كاروسو مثلا !)

لا يستطيعون أن يغنوا على مثال من الجودة كما كان يغنى بعض الصداحين الإنجليز الذين ماتوا من زمن . وتغنى عمة جبريل فعلا أغنية «لابسة للعرس» ، ولكنها مجرد امرأة عجوز فصلت من وظيفتها فى جوقة الكنيسة المحلية .

ويلتهب جبريل نفسه بالعاطفة نحو زوجته ، ولكن عندما يعودان إلى حجرتهما فى الفندق تكون الإضاءة معطلة ، وتنطفئ عاطفته أيضاً عندما تخبره بقصة حبها مع فتى ميت . وسواء أكان السبب هو اشتجار جبريل مع الآنسة افورز ، التى تريد منه أن يقضى إجازته الصيفية ، بدافع قومى ، فى غرب أيرلند (حيث كانت زوجته قد قابلت الفتى) ، أم كان مناقشة الرهبان الذين يفترض أن يناموا فى أكفانهم « لتذكرهم بنهايتهم الأخيرة » ، أم كان ذكريات المغنين القدامى والأقرباء القدامى ، سواء أكان هذا أم ذاك فإن كل شىء دفع جبريل نحو تحلل الشخصية النهائى الذى تختفى فيه الأشياء الحقيقية من حولنا ، ونكون فيه وحدنا كما سنكون على فُرُش موتنا .

لكنه من السهل بما فيه الكفاية أن ترى من قصة « الميت » لماذا توقف جويس عن القصص . لقد سيطرت عليه واحدة من رغباته الرئيسية وهى تنقيح الأسلوب والقالب ، والقصة القصيرة منسوجة بحدود ضيقة لا تسمح بمثل هذا التوسع . والشىء الذى هو أهم بكثير من هذا أنه يتضح تماماً من قصة « الميت » أن جويس قد بدأ بالفعل يفقد رؤية الجماعة المغمورة التى كانت موضوعه الأصلى . صحيح أنه توجد لمسات صغيرة منها هنا وهناك ، كما فى « لقطات » فريدى مالنز وأمه – السيدة العجوز التى وجدت كل شىء جميلا ، « معبر جميل » ، »وبيت جميل » ، و« منظر جميل » ، و«سمك جميل » . لكن جبريل لا ينتمى إليها ، ولا جريتا ، ولا الآنسة افورز . إنهم ليسوا أفرادا ولكنهم شخصيات . ولم يكن جويس بقادر أبداً على أن يتعامل من جديد مع أفراد ، أناس تحدد هوياتهم بواسطة ظروفهم . وهروبه شخصياً إلى « ترستى » التى أعطته إحساساً مكبراً بهويته كان قد تسبب فى

شحوبهم من ذهنه ، أو ، لكى نعبر عن ذلك بصورة أدق ، كان قد تسبب فى ظهورهم من جديد فى أزياء مختلفة تماماً . وذلك شيء معرض دائماً لأن يحدث لقصاص محلى عندما تضعه فى جو عالمى . وسترى شيئاً من ذلك نفسه يحدث عند د . ه . لورنس ، وا . ى . كوبارد . وليس ذلك دائماً ، كما آمل أن يفهم قرائى ، على حسابنا أو على حسابهم .

ولاشك عندى فى أننا لو كنا نملك مخطوطة من القصة القصيرة التى سماها جويس « يوم السيد هنتر » ، التى كتبت على أنها واحدة من مجموعة « أهل دبلن » ، لرأينا تلك الطريقة فى مرحلة العمل فعلا ؛ لأنها أصبحت أخيرا « يوليسيس » . وأفترض أنها كتبت ، بطريقة « نعمة » و « يوم العليق فى حجرة الاجتماعات » ، وصفا بطريقة البطولة الساخرة ليوم فى حياة بائع من دبلن مثل السيد كرفان ، بكل المصائب الصغيرة لتلك الحياة وبكل انتصاراتها . وأظن أنها انتهت بفخار ، حيث طلب البائع بضائع حديدية أوأدوات مكتب بما يوازى عشرين جنيها . ولكن السيد بلوم فى يوليسيس ليس السيد هنتر . إنه ليس عضوا فى أية جماعة مغمورة ، أيرلندية أو يهودية ، كانت ستطحن شخصيتها بفقدان بضعة أشياء ضرورية . إن السيد بلوم فقد أشياء ضرورية قبل هذا . إنه رجل ذكاء عالمى ، قادر على التأمل بكل وضوح ، وإن كان ذلك بدون انتظام ، فى موضوعات متنوعة لدرجة عظيمة . وهو فى الحقيقة يوليسيس ، ويستطيع أن يبلغ أى شيء بلغه سلفه العظيم . أما بالنسبة لزوجته المستعصية فإنها ليست بينيلوب فحسب ، ولكنها الأرض نفسها . وعشيقها بلازر بولان هو الشمس التى تتوهج وتغلى أبدا . لماذا لا يهتدى شراح جويس دائما إلى الشيء الواضح ؟ لكن ما علاقة هؤلاء الضخام بكورلى ذى الورقة المالية من فئة الجنيه ، ولينيهان وطبق البازلاء الصغير الفقير الذى يمتلكه ؟

وحتى هؤلاء حين انتقلوا إلى صفحات يوليسيس وفنجانز ويك عانوا بحرا من التغير . إنهم أيضا تخلوا عن دورهم فى « الكوميديا الطارئة » .

وربما تحدث مارتن كننجهام فى «أهل دبلن» عن «راحة على راحة وصليب على صليب» ، ولكن مَنْ من الذين يقرءونه فى حلقة العالم الآخر فى يوليسيس يستطيع أن يتصور أن مثل هذه الشخصية المحترمة ترتكب مثل هذه الأخطاء الطفولية ؟

ومهما يكن من السرور الذى يبعثون فينا بتناسخ أرواحهم فمن الواضح أنه لا علاقة لهم بعالم كاتب القصة القصيرة ، الذى يجب أن يخلق مأساة من طبق بازلاء، وزجاجة من بيرة الزنجبيل ، أومن ضياع طرد من فطائر الفواكه قصد استعماله فى احتفال « الهالووين » . ولا يوجد لديه شىء يفعله أمام عظمة روحية مثل عظمة هذه الأشياء سوى أن ينحنى فى تواضع .

٦

مؤلفة تبحث عن موضوع

تمثل كاثرين مانسفيلد بالنسبة لى شيئا غير عادى فى تاريخ القصة القصيرة. كانت امرأة على قدر من الذكاء ، ولعلها كانت على قدر من العبقرية . وقد اختارت القصة القصيرة قالبا خاصا بها ، وعالجتها بمهارة فائقة . ومع ذلك فإنها كتبت قصصا ، فى غالب الأحيان ، أقرؤها وأنساها ، وأقرؤها وأنساها . وتجربتى مع قصص القصاص الحقيقيين ، حتى عندما لا تكون هذه القصص من الدرجة الأولى ، أنها تترك عندى انطباعا عميقا ، ربما لا يكون انطباعا كايا ، وربما لا يكون حتى انطباعا دقيقا ، ولكنه عادة انطباع عميق ومستمر . إننى أتذكر هذه القصص بالطريقة التى أتذكر بها الشعر ، وأنا لا أتذكر قصص كاثرين مانسفيلد بهذه الطريقة . لقد كتبت مجموعة صغيرة من القصص عن موطنها الأصلى نيوزيلندة من المسلم به أنها روائع . وربما كانت روائع فعلا ، ولكننى أجد نفسى أنسى حتى هذه القصص ، وأكتشفها كما لو كانت عملا لكاتب جديد .

وربما كانت القضية بالنسبة لى ، وبالنسبة للناس الذين هم من جيلى، أن إنتاجها حجبته أسطورتها عنا ، كما حدث لإنتاج روبرت بروك . والإنتاج عادة أقل وضوحا بكثير من الأسطورة . إن قصة الفنانة الموهوبة المخلصة ، ذلك المخلوق النارى ، التى تتزوج من رجل غبى ليست لديه قوة الخيال الخالق ، تستمر ، وتستمر بقوة كبيرة حقا ، لدرجة أنه يكون على المرء أن يذكر نفسه دائما أن القصة إلى حد كبير أنما هى من خلق ذلك الرجل الغبى الذى ليست لديه نفسه قوة خيال خالقة . وقد أحست غالبيتنا ، من

الذين كانوا شبانا عندما كان « الجورنال » مازال يظهر ، بكراهية سريعة لجون مدلتون مورى . وأظن أن بعض المراثى التى ظهرت تحمل الاحتقار له بعد موته كانت من فعل أشخاص كانوا قد أخذوا أسطورة كاثرين مانسفيلد بجدية أكثر من اللازم . وفى ذلك الوقت استمر مورى ، ذلك الرجل الذى كانت لديه قدرة مفرطة على العقاب ، ينشر رسائلها التى ظهر أنها تصوره بصورة أردأ من الحقيقة .

من الواضح أن هناك بعض الحقيقة فى تلك الأسطورة ؛ لأن مورى نفسه كان يعتقد فيها ، ولأن الأثر الذى يتركه « الجورنال » والرسائل فى خيال الإنسان يبقى . ومع ذلك فإن لدى إحساسا بأنه كان غير منصف لنفسه ، حين نشر الكتاب ، وكان منصفا لزوجته أكثر من اللازم . ولابد أنه كان هناك جانب آخر للقصة لم يظهر بعد من ركام الزمن . لقد أخبرنى أصدقاء لمورى ولها أنهما كانا يظهران على أن كلا منهما أقل اهتماما بالآخر من اهتمامه بالنسخة التى أمد كل منهما الآخر بها . وهذه نقطة ضعف معقولة بشكل كاف بالنسبة لكاتبين شابين كانا معا يحبان الأدب ، مع أنه لا أحد يستخلص ذلك مما كتب أى منهما .

وقد صورها فرانسيس كاركو ، بعد مغازلة له معها ، على أنها « مقلدة ضارية » ، وصورته هى كاريكاتيريا فى قصة « أنا لا أتكلم الفرنسية » على أنه قواد . ذلك عبث أطفال مؤذ ، وسوقى إذا أردت ، ولكنه شىء مسجل بعناية من أسطورة . وربما قيل إن مورى أساء إلى زوجته ، بخلق الأسطورة ، أكثر مما أحسن إليها ، لأنه بإخفاقه أن يصف ، بله أن يؤكد ، عنصر الضعف فى شخصيتها ، أخمد المعجزة الحقيقية فى تطورها كفنانة .

إننى ، لذلك ، إذا ألححت على ما يظهر لى على أنه عنصر الضعف فيها فإن ذلك يكاد يكون عن تجربة . إن معظم إنتاجها يبدو لى على أنه إنتاج امرأة ذكية ومدللة وخبيثة . ومع أننى لا أعرف أى شىء يمكن أن يتخذ

دليلا على أنها كان لها تجارب فى الشذوذ الجنسى ، فإن الجرأة والخبث وحتى عنصر الهدم فى حياتها وفى إنتاجها يجعلنى أتساءل عما إذا لم تكن لديها مثل هذه التجارب . ومما هو خارج عن الحد أن تبالغ فى أهمية قصص الحب القذرة المعدودة عندها ، والتى ربما كان مايزال لدينا شيء نتعلمه منها . ولكن فكرة « التجربة » التى برزت بها هذه القصص هى حيلة طبق الأصل للمرأة التى لديها اتجاهات شذوذ جنسى ، والتى تحسد الرجال ، وتعتقد أن امتياز خيالهم الخالق راجع إلى الحرية الزائدة التى يفترض أنهم قادرون بواسطتها على إشباع شهواتهم الجنسية . إن ذلك هو المنطق المغلوط لكتاب فرجينيا وولف « حجرة المرء الخاصة » ، وما على الإنسان إلا أن يفكر فى تهلل إميلى دكنسون أو جين أوستن لحرية التاجر المتجول ليدرك كم هو مغلوط هذا المنطق . والمشكلة بالنسبة للتجربة بالمعنى الذى بحثت عنه كاثرين مانسفيلد هى أنها عن طريق كونها وعياً ذاتياً تصبح هزيمة ذاتية . إن العين تنظر دائما وراء التجربة إلى الفائدة التى تستخدم فيها . وقد غيرت التجربة نفسها طبيعتها فى مرحلة العمل ، ولم يعد الاهتمام بأمور الناس يعنى النضج ، وإنما يعنى نوعا من المراهقة المستمرة .

« قبعت قبالته كالقطة المتوحشة . وأعجبت بجواربى الذهبية المربوطة تحت الركبة بشرائط مضفورة ، وبحذائى الأسود الموشى بفرو أبيض ، مجردة فى ذلك تماما من شخصيتى ، لكم بدوت آثمة ! وتغازلنا كحيوانين متوحشين » .

إذا كانت كاثرين مانسفيلد قد كتبت هذا حقا بعد أحد تهتكاتها الغرامية ، وقد كان هذا ماتصنعه دائما بطريقة أو بأخرى ، فإن النسخة التى كانت تكتبها تساوى التجربة ، ومن الممكن أن تنتج فحسب وجهة نظر دائمة من المعرفة التى تخفى وراءها عدم نضج عاطفى كامل . وأحيانا أشك فيما إذا كان مدلتون مورى قد عرف حقيقة ما كان يكتب حينما روى بجاذبية

عظيمة قصة حبهما . اقتراحها بأنه ينبغي أن يشاركهامسكنها ، واستعمالها لاسم عائلته عندما كانت تقول « طبت مساء» ، الأمر الذى اضطره إلى أن يدعوها بمانسفيلد ، وقولها ، « لماذا لاتتخذنى عشيقة لك ؟ » . كان رجلا ساذجا . لقد كان هو الرجل الذى قال فى مكان ما بسذاجة تامة إن لورنس كان يحب زوج فريدا بالقدر الذى كان يحب به فريدا نفسها . لكنه من المؤكد أنه كان عليه أن يعرف أن كاثرين مانسفيلد فى علاقتهما كانت تتخذ موقف الرجل منذ اللحظة الأولى .

هناك صفة مفقودة فى كل ماكتبت كاثرين مانسفيلد تقريبا ، حتى فى قصصها النيوزيلندية ، وتلك الصفة هى القلب . وحيثما ينبغى أن نجد القلب فى كتابتها نجد العاطفية المفرطة ، وهى الصفة التى تناسب الظاهر الخشن فيما يبدو ، وتناسبه فى المرأة المتحررة أكثر مما تناسبه فى أى مكان آخر . والعاطفية المفرطة فى الأدب تعنى التزييف دائما ، لأنه سواء أكان الإنسان يدرك الكذب أم لا يدركه فإنه دائما على وعى بأنه على مشهد منه .

وقصة «أنا لاأتكلم الفرنسية» مثال جيد على هذا . وهى معتبرة بشكل عام وصفا حرا للقاء كاثرين ما نسفيلد الأول مع فرانسيس كاركو . وكاركو نفسه يسلم بالتشابه . إنها تصف فتاة حساسة حالمة تأتى إلى باريس فى شهر عسل محرم مع شخص هو « ابن أمه » . ولأنه لايريد أن يؤذى الوالدة فإنه يترك الفتاة هناك فى رعاية صديقه القواد ، وهذا مستمد من كاركو ، ويتركها الصديق القواد بدوره ، وقد وجد أنه لا حاجة به إليها .

قصة صغيرة مؤثرة . وإذا أمكن للإنسان أن يقرأها بطريقة مباشرة ، كما يقال لى هكذا ينبغى لمثل هذه القصص أن تقرأ ، فإن عواطفه تنصرف إلى البطلة التى يلاحظ بحب كل لمحة من لمحاتها ، وكل دمعة من دموعها . ولكن كيف يقرؤها الإنسان بطريقة مباشرة ؟ أول سؤال أسأل نفسى هو كيف تسنى لهذه المخلوقة الملائكية أن تصبح عشيقة لأى إنسان ، دع عنك

مثل عشيقها الأنانى البشع ؟ هل لأنها بريئة براءة تامة ؟ ، لكن إذا كان الأمر كذلك فلماذا لا تفعل ما كانت ستفعله أى فتاة بريئة لديها نقود فى كيسها ، حين تكتشف أن الرجل الذى وثقت به تركها فى مدينة غريبة ، وتعود فى القطار التالى ؟ ربما لا تعود إلى والديها ، ولكن إلى بعض الأصدقاء القدامى على الأقل . أليس لديها بيت ؟ ألا أصدقاء ؟ إنه لا شىء يجاب عنه هنا من الأسئلة الضرورية التى ينبغى أن تجيب عنها القصة القصيرة . والحق أننى عند ما قرأت القصة بطريقة مباشرة ، وكنت لا أعرف شيئا عن حياة المؤلفة ، شعرت فحسب بأنها كانت غير مقنعة تماما . والآن ، وأنا أعلم ما أعلم ، لا أجدها أكثر إرضاء بكثير . هل كان من المفترض أن يقرأها مورى ، الذى قدمتها إليه كاثرين مانسفيلد أولا ، بطريقة مباشرة ؟ . كتبت إليه تقول : « لكننى آمل أن ترى (وطبعا سترى) أننى لا أكتب بطريقة مهذبة » . ويبدو أنه لم ير هذا . ولأنه رجل حساس جدا فلعله وصل حقا إلى حد الدهشة من عدم حساسية امرأة يمكن أن تبعث إليه بمثل هذه القصص لتحصل على موافقته .

ولكن الذى يثبطنى عن هذه القصص أكثر حتى من عنصر الزيف هو الشعور بأنها كتبت جميعا فى المنفى . ولا أعنى بهذا مجرد أنها كتبت بقلم نيوزيلاندى عن ألمانيا وإنجلترا وفرنسا ، وهى ثلاثة بلاد يكفى أى واحد منها لشغل قصاص طول حيوات عدة . إنما أعنى أنه لاتوجد إشارة إلى جماعة مغمورة حقيقية ، جماعة ليست بحكم طبيعتها نفسها فى حاجة إلى صوت واضح . إن الطبقات الدنيا عند كاثرين مانسفيلد ، كما هى عند دكنز ، عبارة عن مجرد أناس يقولون « شمشية » بدلا من « شمسية » «وتكيد» بدلا من « توكيد » . وحين قرأت القصص كلها مرة أخرى مررت بنفس الصدمة التى مررت بها منذ ثلاثين عاما مضت حينما أتيت إلى

قصة «حياة مابارکر» ووجدتني أهتف: «آه ، إذن فهذا هو ما كان مفقودا .
إذن فهذا ماتعنيه كل القصص القصيرة » .

هذه القصة ، مثل معظم إنتاج كاثرين مانسفيلد ، متأثرة تأثرا مباشرا بتشيكوف الذى اتجهت دائما إلى أن تصل نفسها به منذ أن دست على اراج تقليدا فاحشا لقصة تشيكوف الشهيرة عن المربية الصغيرة المتعبة التى تصل إلى حد خنق الطفل الذى يستمر فى الصراخ . إن « حياة مابارکر » تقايد لعمل على نفس المستوى من العظمة هو قصة « شقاء » ، وفيها يحاول سائق عربة عجوز ، وقد فقد ابنه ، أن يبث حزنه إلى عملائه ، وأخيرا ينزل إلى الحظيرة ، ويبثه إلى حصانه الصغير . تمتلئ مابارکر أيضا ، وقد فقدت حفيدها ، بأحزانها . ولكنها عندما تحاول أن تبثها إلى صاحب العمل لايزيد على أن يقول : « أرجو أن الجنازة كانت ناجحة » .

عند هذه النقطة أتوقف دائما عن القراءة لأفكر قائلا : « والآن ، يوجد هنا خطأ لم يكن تشيكوف ليرتكبه » . ولست فى حاجة إلى أن أستمر حتى أصل إلى النقطة التى يعنف فيها صاحب العمل مابارکر لأنها ألقت بملعقة صغيرة من الكاكاو كان قد تركها فى علبة . لقد عرف تشيكوف أن القسوة ليست هى التى تكسر قلب الإنسان الوحيد . إن القاسى ليس صاحب العمل عند مابارکر ، وإنما هو كاثرين مانسفيلد ، وليس هذا هو المثال الوحيد فى أعمالها للقصة التى تفسدها جرأتها . والقصة فى نفس الوقت مؤثرة ، لأن مابارکر عضو أصيل فى جماعة مغمورة ، لا لأنها عجوز وفقيرة ، فهذا لا صلة له بالموضوع إلى حد كبير ، بمقدار ما لأنها ، مثل المدرسين والقسس عند تشيكوف ، ليس لها أحد يتكلم باسمها .

من المتفق عليه بصفة عامة أن التغير الأساسى فى إنتاج كاثرين مانسفيلد حدث بعد موت أخيها تشومى فى الحرب العالمية الأولى . ويبدو أن ذلك كان أول صلة بينها وبين الحزن الشخصى الحقيقى . وقد كان رد الفعل

عندها عنيفا ، بل متطرفا . كتبت فى « جورنالها » تقول : « أولا لدى ياعزيزى أعمال سأقوم بها من أجلنا معا . وعندئذ سآتى بأسرع ما أستطيع » . وقد كشفت عن هذه الأشياء عندما سئلت لماذا لم تنتحر : «إن لدى واجباً أقوم به للوقت الحبيب عندما كان كلانا حياً . أريد أن أكتب عنه . وقد أراد هو منى ذلك . لقد ناقشنا هذا فى حجرتى الصغيرة فى الطابق العلوى فى لندن . قلت : إننى سأكتب على الصفحة الأولى فحسب : إلى أخى ليسلى هيرون بيتشامب . حسن جدا . سيحدث ذلك » . كل هذا بطبيعة الحال حركات مسرحية طائشة بطريقة كاثرين مانسفيلد . ولكن هذا لا يطعن فى إخلاصها . ولقد تمت هذه الحركات على كل حال ، وتمت بروعة .

لقد كانت دائما متعلقة بأخيها ، مع أن هذا بالنسبة لى ، ولا أزال أتحدث من وجهة النظر الشريرة ، ليس كافيا لشرح العنف فى حزنها ، ذلك الحزن الذى حدا بزوج عاطفى وطبيعى مثل مورى إلى أن يسرع عائدا من جنوب فرنسا ، خجلا من نفسه لتفكيره فى صبى ميت كغريم له . ومرة أخرى أتساءل عما إذا كانت الاتجاهات الجريئة الرجولية فيها جعلتها تغار من أخيها . ولايوجد شىء غير طبيعى فى هذا : من الممكن أن تحب امرأة أخاها حبا شديدا ، ومع هذا تغار منه للامتيازات التى يبدو أنه يستمتع بها . وطبيعى أن الغيرة لا يمكن أن تبقى بعد الموت ؛ لأنه بمجرد أن يزول الامتياز ، حقيقيا أو متخيلا ، ويصبح الأخ الحبيب مجرد اسم على حجر قبر ، لا يكون للإرادة المكافحة عقبات تقنع نفسها بها ، ويأخذ مكان الغيرة الإحساس بالذنب ، الإحساس بأن إنسانا أنكر على أخيه مثل هذه الميزات الصغيرة التى كانت له ، إلى درجة التوهم أن المرء هو السبب فى موته . كل هذا يقع فى نطاق حقل التجربة الإنسانية العادية . إن التطرف فى رد الفعل عند كاثرين مانسفيلد هو الذى يحيرنى .

وأحس إحساسا مؤكدا أن شيئا من هذا ضرورى لشرح التغير الهائل

الذى حدث فى شخصيتها وإنتاجها ، وفوق كل شىء فى إنتاجها ؛ لأن التغير هنا لايبدو أنه تطور طبيعى لموهبتها على الإطلاق ، وإنما هو قلب كامل لها . وهو فى الحقيقة شبيه بنتيجة الأزمة الدينية أكثر بكثير مما هو شبيه بنتيجة الأزمة الفنية . وهو ، كنتيجة كثير من الأزمات الدينية الأخرى ، يترك الناقد محترسا وغير راض . « هل امتنع عن الشرب بسرعة ؟ » سؤال لابد أننا سألناه أنفسنا من وقت لآخر فيما يتعلق بأصدقائنا . وكان للأزمة أن تنتهى ، بالنسبة لكاثرين مانسفيلد المرأة ، بشعوذة فونتانبلو الكئيبة ، وتصبح هذه حجر الزاوية فى أسطورتها . أما بالنسبة لكاثرين مانسفيلد الكاتبة فإن هذه تبدو حركة متطرفة وبطولية وغير ضرورية على الإطلاق . وليس بأحد حاجة إلى أن يذكر لى أن هذه وجهة نظر محدودة ، وأنه ليس من شأن ناقد الأدب أن يقرر أى فعل بطولى ضرورى وأيها غير ضرورى . إنه لابد أن يفعل ذلك بنفس الطريقة إذا أراد أن يكون مخلصا لمستوياته الخاصة .

ويبدو لى أن مأساة كاثرين مانسفيلد هى ، من الداخل ، المأساة التى لم يكل تشيكوف قط من ملاحظتها من الخارج ، مأساة الشخصية المزيفة . هذه المرأة الذكية الجريئة المسترجلة كانت على خطأ من البداية إلى النهاية . وقد أدركت ذلك بنفسها فى آخر حياتها . كتبت عن نفسها تقول ، وقد دل على شخصيتها أنها فعلت ذلك بضمير المفرد الغائب : « لقد عاشت ، منذ أقدم وقت تستطيع أن تتذكر ، حياة هى صورة طبق الأصل تماما للحياة المزيفة » . وشكايتى بالنسبة لأسطورة جون مورى هى الآتية : إنه لم يعط أية إشارة إلى الشخصية المزيفة ؛ لأنه أحب كاثرين مانسفيلد . ومن ثم فإنه محا القصة الحقيقية المؤثرة للبائعة الصغيرة الصفيقة التى صنعت من نفسها كاتبة عظيمة فى سوق الأدب . وينبغى أن يقارن الإنسان بين جملتها هذه وبين القطعة التى اقتبستها من خطاب تشيكوف إلى سيفورين :

« هل تستطيع أن تكتب قصة عن الطريقة التى اعتصر بها هذا الشاب شخصية العبد من نفسه قطرة قطرة ؟ . وكيف شعر وهو يستيقظ ذات صباح أن الدم الذى يجرى فى عروقه دم حقيقى ، وليس دم عبد ؟ ». إننى أتصور أن هذه هى الطريقة التى كانت تحب كاثرين مانسفيلد أن توصف بها ، ولكن مورى لم يكن ليحتمل أن يرى مقدار العبودية الموجودة فى المرأة التى أحبها .

والصراع بين الشخصية المزيفة والشخصية المثالية واضح جدا فى بعض القصص . وليس أوضح فى أى مكان منه فى الكتاب الثانى ، الذى تقف فيه الشخصيتان جنبا إلى جنب فى « أنا لا أتكلم الفرنسية » و « الافتتاحية » . تسيطر الشخصية المزيفة التى تجددها أساسا الإرادة ، على القصة الأولى ، وتسيطر على الثانية شخصية مثالية بديلة تحدد بانهيار الإرادة الكامل . وهى ليست الشخصية الحقيقية لأن هذه لا تظهر كاملة على الإطلاق . ونتيجة للصراع عندها يكون رد كاثرين مانسفيلد على نشاط إرادتها الطاغية المفروض عليها متناقضا ، تأملا خالصا . وتنسب هذا التأمل لأسباب واضحة إلى تأمل تشيكوف ، وهو أقل كاتب كان يتأمل من الكتاب الذين عاشوا على الإطلاق . بيد أن عدم فهمها للفنان العظيم الذى نسبت نفسها إليه كان جانبا ضروريا من تأملها .

« كم هو كامل ذلك العالم ، بديدانه وشصوصه وبويضاته ، كم هو كامل بشكل لا يصدق . هناك السماء والبحر وشكل الزنبق ، وهناك أيضا كل الشىء الآخر . والتوازن كم هو دقيق (وليحى تشيكوف) . إننى لا أقبل واحدا منهما دون الآخر » .

ويستطيع الإنسان أن يتخيل التنحنح المحرج الذى كان سيحيى به تشيكوف هذا الفيض الطائش . إن تأمله ، تأمل الطبيب الذى يجب أن يسلم النفس لموت مريض كان قد اجتهد حتى الموت محاولا إنقاذه ، كان شيئا

مختلفا تماما عن تأمل كاثرين مانسفيلد . وإذا كان قد أسلم نفسه كرجل عاقل فلم يكن ذلك أبدا لأنه لم يقاس كرجل أحمق .

حاولت كاثرين مانسفيلد أن تمزج الشخصيتين في قصة واحدة هى « حفلة الحديقة » . وفشلها هنا أهم حتى من نجاحها فى قصص كقصة «الافتتاحية» ، حيث تبقى إحدى الشخصيتين معطلة . ويظهر أن جزءا من جرأتها جاء نتيجة لتمردها على الحياة التى لاهدف لها بالنسبة لشابة غنية فى المجتمع الريفى فى نيوزيلندة ، وخلال الأزمات الدينية كان ولابد أن يكون القبول الكامل غير المنتقد لهذه الحياة جزءا من كفارتها . يسيطر فى القصة على حفل الحديقة الذى يقيمه آل شريدان جو الموت المفاجئ لحوذى يعيش أمام بيتهم . ولا تريد لورا الشابة للحفل أن يتم . وقد حاولت أن تقنع عائلتها بإلغائها ، ولكن مسعاها يحبط باستمرار ، وتحول عنه حتى من جانب أختها الحبيب لورى .

« قال لورى : يا إلهى يالورا ! أنت تبدين رائعة ، ما أجملها قبعة » .

قالت لورا بصوت خافت : أهى كذلك ؟ وابتسمت للورى . ولم تخبره بعد كل ذلك » .

وفى المساء ذهبت لورا ، بناء على اقتراح أمها ، إلى كوخ الحوذى بلفافة من بقايا الحفل . كانت لديها حقيقة شكوكها فى « هل ستسر المرأة المسكينة بذلك ؟ » ، ولكنها استطاعت أن تتغلب على هذه الشكوك دون صعوبة كبيرة . لقد تحطم التأثير ، بالنسبة لقارئ واحد على الأقل ، الذى حاولت كاثرين مانسفيلد أن تصل إليه تماما . وفى اللحظة التى تتحرك فيها من عالمها المثالى « بديدانه وشصوصه وبوبضاته » إلى العالم الحقيقى ، حيث تستيقظ الطاقة النقدية ، تفسد كل شىء بعدم حساسيتها . وذلك تماما الخطأ نفسه الذى ارتكبته فى « حياة مابار كر » . فأى شعر عرضى يمكن أن يوجد هناك فى الفرق الموسيقية والسرادقات والفطائر والقبعات ، التى يوجد منها

الكثير ، أي شعر يبدو فى الخشونة الخالصة عند هؤلاء الذين يستمتعون بها : والدوق جرمانتز على الأقل يعلم ماينتظر منه ، فقد أصر على عدم سماع خبر موت صديق له حتى لايفسد حفله . ويشعر الإنسان أنه لاشيء يمكن أن ينتظر من آل شبريدان .

وهذا هو السبب فى أنه لا يوجد اتصال بالحياة الحقيقية على الإطلاق فى أحسن القصص النيوزيلندية . اقتبس السيد انطونى البرس فى كتابه الممتاز عن حياة كاثرين مانسفيلد صفحة مشرقة بقلم ف . س . برتشيت يقابل فيها غياب الريف الحقيقى من قصة « عند الخليج » بنكهة روسيا القديمة فى قصة تشيكوف « الوهاد » . ولكن السيد البرس أخطأ فهم ملاحظة السيد برتشيت تماما عندما أجاب بأن هذه الصفة غائبة من قصة كاثرين مانسفيلد لأنها غائبة من نيوزيلندة . والرد الحقيقى على السيد برتشيت ، الذى ربما يعرفه هو أكثر من أى شخص آخر ، هو أنك لكى تقدم أى ريف حقيقى فى قصة « عند الخليج » فإنك تكون مقدما للتاريخ ، ومع التاريخ سيأتى الحكم والإرادة والنقد . إن العالم الحقيقى لهذه القصص ليس نيوزيلندة ، وإنما هو الطفولة . وقد كتبت مع إرجاء وتنويم الطاقات النقدية بشكل كامل .

وهذا أكثر وضوحا فى « الافتتاحية » فى الحلقة التى يقطع فيها البستانى الأيرلندى بات رأس البطة ليسلى بذلك الأطفال . ويندفع الجسم بلا رأس فى الحال إلى بركة مياه البط . إنه يكاد يكون من المستحيل على أى كاتب آخر أن يصف هذا المنظر دون أن يرعبنا . ومن الواضح أنه أزعج كاثرين مانسفيلد الناقدة والمتقززة حيث لاحقها خلال السنين . ولكنها سمحت لكيزيا الفتاة الصغيرة برعشة واحدة قصيرة فحسب .

« صاح بات : انظر . ووضع الجسم فبدأ يمشى مع دفقة دم واحدة حيث كانت الرأس . وبدأ يسير بعيدا دون حس نحو الشاطئ المنحدر المؤدى إلى البركة .. كان ذلك قمة العجب .

وصرخ بيب : أترى هذا ؟ أترى هذا ؟ وجرى بين الفتيات الصغار جاذبا « مرايلهن » . وصرخت إيزابيل : إنها مثل القاطرة الصغيرة . إنها مثل قاطرة السكة الحديدية المضحكة . لكن كيزيا اندفعت فجأة إلى بات ، وألقت ذراعيها حول ساقيه ، وضربت برأسها ركبتيه كأشد ماتستطيع .

وصرخت : ضع الرأس مكانها . ضع الرأس مكانها » .

ذلك ، عندى ، منظر من أروع المناظر فى الأدب الحديث . فمع أننى اتهمت نفسى كثيرا بالتقزز السريع الوبيل ، وبالكراهية التى تصل إلى حد المرض ، لما هو قبيح وقاس فإننى أستطيع أن أقرأ هذا المنظر كما لوكان من أعظم الأحداث بهجة فى يوم سار . ولم يستطع كاتب طبيعى أبدا أن يؤثر فى مثل ذلك التأثير . وأظن أن السبب فى ذلك هو أن كاثرين مانسفيلد لاتلاحظ المنظر وإنما تتأمله . هذه جنة عدن قبل أن يأتى الخجل والإحساس بالذنب إلى العالم . وهذا أيضا ما أعنيه تماما عندما أقول إن أزمة كاثرين مانسفيلد كانت دينية أكثر منها أدبية .

هذه القصص العظيمة هى روائع كاثرين مانسفيلد ، ويمكن مقارنتها ، على طريقتها الخاصة ، بنفاذ بروست إلى عالم ما وراء الشعور . لكن لابد أن يسأل الإنسان نفسه لماذا كانت روائع ، ثم يسأل ما إذا كانت تمثل كشفا أدبيا كان من الممكن أن تطوره وتستغله كما طور بروست كشفه الخاص واستغله . إنها روائع لأنها تكفير عن أية إساءة أحست أنها أساءت بها إلى أخيها ، محاولة لإعادته إلى الحياة حتى يمكن أن يعيش هو وهى إلى الأبد فى عالم خلقته لهما معا . لقد خرجا ليفعلا شيئا لم يفعل أبدا من قبل ، وليفعلاه بطريقة لم تستخدم مطلقا من قبل ، طريقة لها صلة بطريقة الحكايات الخرافية .

ولو كان عالم الطفولة مثلا وصف من خلال ذهن أى واحد من الأطفال فإن ذلك كان سيجعل منه عالم ذلك الطفل الخاص المعين ، ويجعله معرضا للزمن وللخطأ . ومن ثم فإن المشاهد الوحيد يكون إنسانا مثاليا لم تخلق بالنسبة له

أفكار الخير والشر والصواب والخطأ . وليس فقط أن القصة تنتقل دون كلل من شخصية إلى أخرى ، بل أنه ، كما فى القصص الخرافية ، تتحدث الأشياء التى لاتتكلم كأى إنسان . تقول القطة فلورى فى قصة «عند الخليج » : «شكرا لله ، إن الوقت يتأخر . شكرا لله ، إن اليوم الطويل قد انتهى » . ويقول الطفل الرضيع : « ألا تحب الأطفال ؟ . ألا تحبنى ؟ » . وتقول الأحراش : « نحن أشجار بكماء ، نرتفع فى الليل ، ملتمسين مالا نعرف » . هذا بينما أصوات بريل الخيالية ، التى تصف كم بدت بديعة ذات صيف على الخليج ، ليست أكثر بعدا عن الحقيقة أو قربا منها ، من أصوات لندا برنل وزوجها .

هذه القصص أفعال سحر مقصودة وواعية . اكأن الكاتبة تحاول أن تدخل الحجرة حيث يرقد حبيبها ، وتحاول أن تكرر معجزة لازاروس . وبهذه الطريقة يمكن أن يوصل إنتاجها بإنتاج كتاب آخرين مثل جويس وبروست اللذين ، بالرغم من طريقتهما المختلفة والأكثر عالمية ، كانا يستخدمان أيضا منهجا سحريا فى الأدب ، بمحاولتهما جعل الصفحة المطبوعة ليست وصفا لما قد حصل ، ولكن بديلا لشىء قد حصل . حادثة كما تبدو فى عين الإله . عملية خلق خالص .

أما ما إذا كانت كاثرين مانسفيلد قادرة على الإطلاق على استغلال نفاذها الخاص إلى عالم السحر فمسألة أخرى . وأظن أننا هنا نقترب من قلق ف . س . برتشيت أمام قصة « على الخليج » ، ومن قلقى الخاص أمام كل هذه المجموعة من القصص ؛ لأنها تستمر فى الشحوب من ذهنى مهما تعددت قراءتى لها. هل هى حقا أعمال فنية كان من الممكن أن تتسبب فى إنتاج أعمال فنية أخرى ، وتتبع قانون وجودها الخاص ؟ أم هى تمثيل سطحى لفعل هو عملية استشهاد متعمدة — تحطيم فونتينبلين لنفسه الذى قصد به تحطيم الشخصية المزيفة التى كانت كاثرين مانسفيلد قد بنتها لنفسها ؟ . أما إذا كانت تمثل

الأولى فقد كان لابد لكاثرين القديمة إذن أن تأتى فى قالب مهما كان مصنى . إنها لم تكن لتستطيع إذن أن تهرب تماما إلى نسخة سحرية لطفولتها ، ولكان عليها أن تعالج قصة حبها القذرة وخياناتها وقساواتها . وتوجد إشارات مغرية للطريقة التى كان يمكن أن يحدث بها هذا . ويبدو أننى فى قصص «الفتاة الشابة» ، و« بنات الكولونيل المتوفى» أرى تطورا لروحها المرحة دون فظاظتها . ولكن الموت جاء مسرعا . ونستطيع فى النهاية أن نعتمد فحسب على الأسطورة التى خلقها زوجها عنها ، والتى وضعتها إلى الأبد بين « ورثة الشهرة التى لم تتحقق » .

٧

الكاتب الذى ذهب بعيدا

مع أن القصة القصيرة لاتبدو بالنسبة لى قالبا إنجليزيا فإنه كان لانجلترا قصاصان عظيمان فى شخصى د . هـ . لورنس و ا . ى . كوبارد . وأنا معجب بكليهما لدرجة تجعلنى لست على يقين تماما أيهما أفضل . إننى فى بعض حالاتى أفضل لورنس ، وفى أخرى أفضل كوبارد .

إنهما نموذجان جد مختلفين ككاتبين ، وإن كانا معا قد انحدرا من الطبقة العاملة الإنجليزية . وقد كان كل منهما خجلا جدا من ذلك ، على طريقة الناس الذين نشأوا فى مجتمع طبقى متحفظ . أما كوبارد فيبدو أنه لم يسيطر قط على إحساسه بالنقص ، واستمر طول حياته ينظر بجوع إلى مسرات حياة الثراء ، بينما يعطى لورنس الإحساس بأنه كان يحاول دائما أن يؤكد لنفسه أنه سيطر على إحساسه بالنقص .

هنا تفترق طريقتاهما . كان كوبارد فنانا متأنيا وخجولا ، متأنيا أكثر مما ينبغى فى بعض الأحيان . بينما كان لورنس فنانا بالغريزة وغير مبال . وقد وثق حين كانت تتقدم به السن فى غريزته أكثر مما وثق فى حكمه ، ومن المقطوع به أنه وثق بغريزته أكثر مما ينبغى بكثير . لذا فقد كانت لديه موهبة عالية لم يشاركه فيها أى قصاص إنجليزى ، ولا سيما كوبارد المتحفظ : كانت لديه المقدرة على الدخول الكامل فى العالم الطبيعى الذى مثله تمثيلا سحريا بالمعنى الحرفى للكلمة . إنه لم يفعل ذلك عن وعى أو بقصد ، كما فعلت كاثرين مانسفيلد فى «الافتتاحية» ، وليس لديه شىء من الملاحظة الدقيقة التى يستطيع بها كوبارد أن يبنى منظرا طبيعيا . عندما يصف كوبارد

الأغنام المندفعة فى فقرة مثل : « كان صوت كل الأقدام الراكضة مثل الرخة العابرة . وحين ضغطت فى بعضها كفيلق جامد ، وهى تعدو ، لم يمكن تمييز أى شىء سوى آذان الأغنام السود ترقص كالموج الداكن فى نهر مندفع من اللبن » ، عندما يفعل ذلك فكل شىء عنده مجازى . ونعلم أن كوبارد لا بد أنه احتفظ بكراسة دون فيها التعبير ساعة ملاحظة المنظر . ولكن لورنس كتب بدون مشقة ، وبسرعة ، أو بنوع من الاختزال كما يبدو فى أول جملة من « الطاووس الشتائى » : « كان على الأرض ثلج رقيق هش . كانت السماء زرقاء ، والريح باردة جدا ، والهواء صافيا » .

وكانت فكرته عن الطبيعة مماثلة تماماً لما وصفه بين عمال مناجم الفحم فى قريته الأصلية : «ومع هذا فكم رأيت من عامل منجم فحم، واقفاً فى حديقة بيته الخلفية، ناظراً إلى وردة بنوع من التأمل الغريب البعيد، الذى يدل على وعى حقيقى بأنه فى حضرة الجمال . إنه حتى ليس إعجاباً ، ولا سروراً ، ولا بهجة، ولا شيئاً من تلك الأشياء التى لها جذر غالباً فى غريزة التملك . إنما هو نوع من التأمل الذى يكشف عن فنان مبتدئ » . إن الفقرة التى اقتبستها من كوبارد كانت ستوصف ، من الوجهة التى استعمل فيها لورنس الكلمات ، بأنها « تملكية » ، بينما كانت فقرة لورنس نفسها ستوصف بأنها « تأملية » . إن كوبارد أراد أن يأخذ المنظر إلى بيته ليميزه ، ويحتفظ به ، حتى يستعمله فيما بعد . بينما أراد لورنس أن يفقد نفسه فيه حتى إنه عندما يظهر من جديد فى عمله فيما بعد يظهر على أنه حدث طبيعى .

وليس هناك شك فى أيهما أشد تأثراً فى تناول الطبيعة ، ولكن القصة بطبيعة الحال لها جانب آخر . لقد نظر كوبارد ، فى أعماله المبكرة على الأقل ، إلى المنظر الطبيعى كما لو كان شخصاً ، ونظر لورنس إلى الشخص كما لو كان ، أو كانت ، جزءاً من منظر طبيعى . فعندما وصف فى أعماله المبكرة إيستوود، ووصف نفسه صبيا وعائلته ومعارفه ، عندما فعل ذلك مزج وصف الناس

فى ظروفهم المتواضعة تماماً ، وتلك هى جماعته المغمورة ، بوصف الطبيعة ؛ ومن ثم وجد الاثنان معاً فى وحدة رائعة . ومع ذلك فإن الوحدة ، حتى فى هذا المكان، وحدة من نوع مهتز . فى « أبناء وعشاق » يصف والديه ، وهما الوحيدان اللذان تعمقا فى لورنس ، يصفهما بثبات كامل . وهما من أكثر الشخصيات بقاء فى الذهن فى القصص الإنجليزى . وعندما يبعد عنهما إلى ماريام وعائلتها فإن الصورة تضطرب اضطراباً كبيراً . وعندما ينتقل إلى نتنجهام وكلارا دوز يفقد كل إحساس بالحقيقة .

إن التأمل حسن جداً بالنسبة لزهرة ، ولكنه لا يفيد بالنسبة لرجل أو امرأة. وعندما هجر لورنس جماعته المغمورة ، وكتب عن معارفه فى لندن ، وكتب أخيراً عن الإيطاليين ، والهنود ، وأصحاب الملايين الأمريكان ، فإنه كتب عن ناس لم يرهم مطلقاً فى اتصالهم بتجربته الصوفية مع الطبيعة . لذلك ظهر فى إنتاجه صراع حقيقى بين الشخصيات وخلفيتها الثقافية . إن الشخصيات ليست متلائمة مع خلفيتها الثقافية ، ولورنس إما أن يتهكم بها ، أو يقوم بمحاولة بطولية ليجعلها تشعر بأنها متلائمة . من هذا الصراع ، الذى يوجد فى لورنس نفسه بطبيعة الحال أكثر مما يوجد فى الحياة ، ينبع لورنس النبى الذى لا صلة لى به إطلاقاً كمجرد كاتب . إننى سعيد إذ أعرف أنه من المفترض أنه كان نبياً خيراً ، وأنه سبب راحة وتنويراً للكثيرين ، ولكن رواياته بعد « الطاووس الأبيض » و « أبناء وعشاق » تبدو لى غير قابلة للقراءة كلية . وأستطيع فى نفس الوقت أن أقرأ القصص القصيرة المتأخرة بمتعة زائدة . ويشير هذا إلى فارق بين الرواية والقصة القصيرة لم يرد عند أى كاتب آخر ممن درست ، ولذا فإننى أريد أن أبحثه بصورة أعمق .

من الجوانب التى أثر فيها حدس لورنس بالطبيعة فى إنتاجه من أوله إلى آخره الأهمية التى علقها على الغريزة كمعارض للعقل الواعى والإرادة ، وذلك جانب آخر من الفصل الذى فصل به بين التأمل والتملك . وذلك هو الشيء

الذى يدين به اروسو الذى أكد إيمانه بالرجل الطبيعى . إن قصة مثل قصة « بنات القس » تعتبر مقابلة صريحة بين طريقتين من الحياة ، الطريقة الطبيعية والطريقة المصنوعة . تتزوج واحدة من بنتى القس ، بحكمة ، رجلا غنياً ، وهو فى الوقت نفسه على شىء من التوحش من الناحيتين العضوية والذهنية ، وتتزوج الأخرى ، وهى الصغرى لويزا ، عامل منجم تغسل له ظهره بعد عمله اليومى .

ذلك هو الموضوع الذى لاحق لورنس بالطبع بقية حياته . ولابد أن يدرك الإنسان هنا ، كما فى «عشيق الليدى تشاترلى» ، ما فيها من نغمة طبقية عالية . كان كل من كوبارد ولورنس متألماً من المجتمع الطبقى . وكانت طريقة لورنس فى الانتقام أن يصف نفسه فى الفراش مع سيدة متعلمة شابة ، وأن يعرضها للإهانة العضوية فى عملية الاتصال الجنسى . لقد كان هذا نوعاً من الإفساد المقدس الذى يبدو شائعاً بين الجماعات المغمورة الأخرى ، مثل الزنوج فى الولايات المتحدة . لكنه إذا كان لورنس قد انتقم من عائلة القس، فإنه قد فعل ذلك كقصاص لاكنبى ؛ فلا توجد محاولة لجعل عائلة عامل المنجم تبدو مثالية فى غير ما محل لذلك . ولا توجد محاولة لجعل عائلة القس تبدو كاريكاتيرية . ويبدو موت أم عامل المنجم هنا ، وهو من أعمق الأشياء تأثيراً عند لورنس ، وقد ضل عن مكانه الملائم فى « أبناء وعشاق »، حيث يضيع موت الأم بلا أمل ؛ لأن المؤلف مهتم اهتماماً مسبقاً بتنتجهام وكلارا دوز .

لكن هناك شيئا أكثر غرابة من هذا فى القصة ، وهو الأهمية التى يعلقها لورنس على الاتصال العضوى الفعلى . فالذى حطم بالفعل شعور لويزا بالانفصال عن عائلة عامل المنجم هو غسلها لظهر هذا الفرد، حيث لا يمكن للأم الميتة أن تفعل ذلك . وفقرة « وتبخر شعورها بالانفصال ، وتوقفت عن انسحابها من الاتصال به وبأمه » فقرة بسيطة جداً ، ولكنها ملأى بالأهمية .

وفى الحق أن الموضوع هو نفس الموضوع الذى نجده فى قصة « ابنة تاجر

الخيول » حيث ينقذ طبيب شاب فتاة حاولت أن تنتحر فى بركة متعفنة . ويجرها من ملابسها ، ويجففها . ثم يكتشف أن ليس الأمر فقط أنها تحبه ، بل إنه يحبها كذلك . وقد يقول الإنسان إنه طبيب شاب عجيب جداً . لكن هذا معروض كأشد ما يكون وضوحاً فى قصة « الرجل الأعمى » :

« قبضت يد الرجل الأعمى على كتفى الرجل الآخر وذراعه ويده . وبدا كأنه يسيطر عليه فى القبضة الناعمة المتنقلة . وقال أخيراً بهدوء : « أنت تبدو شاباً » . ووقف المحامى يكاد يتلاشى ، وهو غير قادر على الإجابة . وكرر موريس : « يبدو رأسك ناعماً كما لو كنت شاباً ، وكذلك يداك . المس عينى ، هل تفعل ؟ والمس أثر جرحى » . وانتفض برتى فى ثورة ، ومع ذلك فقد كان تحت تأثير الرجل الأعمى ، كما لو كان منوماً تنويما مغناطيسياً . ورفع يده ، ووضع الأصابع على أثر الجرح ، وعلى العينين الجريحتين . وفجأة غطاهما موريس بيده هو ، وضغط بأصابع الرجل الآخر على أجفانه المشوهة ، مرتعشاً فى كل عصب من أعصابه ، ومتمايلا بخفة وببطء . بقى على ذلك دقيقة أو دقيقتين ، بينما وقف برتى كما لو كان مغشياً عليه ، فاقد الوعى ، وسجيناً . وفجأة حرك موريس يد الرجل الآخر من على جبهته ، ووقف ممسكاً بها فى يده . ثم قال : يالى ! سيعرف كل منا الآخر الآن ، أليس كذلك؟. سيعرف كل منا الآخر الآن » .

ويستطيع الإنسان أن يقدر مدى امتياز القصة كلها عن طريق واحد هو عزل فقرة كهذه ودراستها . إن ما يطلبه موريس من برتى هو اعتداء على الخصوصيات يساوى الاغتصاب . وهو اغتصاب من نوع غير طبيعى ؛ لأنه بهذه الطريقة فحسب يمكن للذاتية الخاصة أن تتحطم ، وتحل المعرفة الحقيقية محل مجرد المعرفة . ومع هذا فإن هذه القصة تشترك فى شىء مع بقية القصص التى ناقشناها . فالأزمة فى جميعها هى لحظة اتصال شخصى . حتى إن واحدة منها تسمى « المسنى » . وفى كل مناسبة يوجد شعور بسورة

حادة يشبه ذلك الشعور الذى يأتى إلى الإنسان عندما يلمس فرْو حيوان غريب أو طائر . ويتبع هذا بتحطيم للذاتية الخاصة والاتصال على مستوى أعمق .

وأهم حتى من هذا أن هذا الاتصال يصطدم بالجنس عند نقطة سابقة لنقطة التمييز الجنسى . ويوجد لذلك فى « الرجل الأعمى » ما يمكن أن أصفه فحسب على أنه عنصر شذوذ جنسى قوى . ويظهر هذا أكثر وضوحاً فى الرواية المبكرة «أبناء وعشاق»، حيث الصلة بين بول موريل، وزوج عشيقته كلارا دوز صلة شذوذ جنسى واضحة ، معتمدة على التملك المشترك لكلارا . وبعد أن اتصلا عضوياً ، عن طريق الشجار ، أصبحا صديقين حميمين . ولكنها واضحة أيضاً فى قصص مثل « ظلال الربيع » و « جيمى والمرأة اليائسة » . لقد اقتبست فعلا فى كتاب آخر لى الذروة المرعبة للقصة الأخيرة التى يتضح فيها الشذوذ الجنسى أكثر مما يتضح فى أى شىء آخر كتبه لورنس :

« كان لديه إحساس قوى بوجود ذلك الشخص الآخر حولها . وسرى ذلك إلى رأسه كمشروب روحى صرف . ذلك الرجل الآخر ، على نحو عميق غامض ، كان حاضراً فعلا حضوراً عضوياً — الزوج . تحركت المرأة فى جوه . كانت متزوجة منه زواجاً يائساً . وذهب ذلك إلى دماغ جيمى كالخمر الصرف . أى الاثنين سيستسلم أمامه استسلاماً أعظم ؟ المرأة أم الرجل زوجها ؟ » .

هذا هو الموقف الذى وصفته « بالمثلث غير الطبيعى » . حالة حب يتغاضى فيها الزوج، أو شخص آخر يشغل مكان الزوج ، عن خديعته من أجل المتعة الشاذة التى يستمدها من صلاته غير المباشرة برجل آخر . ولا أعنى بالصلات الصلات النفسية ، وإنما أعنى الاتصال العضوى الفعلى ، وعن بعد ، برجل آخر . ظهر هذا أولا ، على ما أعلم ، عند دستيوفسكى ، ثم عند لورنس ،

ثم فى « المنفيون » لجويس، وله أصداؤه فى يوليسيس . فى هذا الجزء تبدو مشاعر بلوم نحو بلازيز بونلان غامضة ، هذا إذا وضعنا المسألة وضعاً مخففاً .

لكن ما القضية بحذافيرها ؟ إننى لم أقتنع مطلقاً بأن كلمة «شذوذ جنسى» تعبر عما أعنيه بالنسبة للورنس . وأشعر أن الإنسان لا بد أن يقوم بتمييز حقيقى بينه وبين الكتاب الآخرين الذين استخدموا « المثلث غير الطبيعى » . يتصل الجنس عند لورنس من بعض الوجوه بتجربة الصوفية مع الطبيعة . ويبدو أن هذه التجربة تأتى بشكل يكاد يكون كاملا من الاتصال العضوى ، وتمثل مرحلة تطور طفولية قبل التحديد الفعلى للجنس . بهذه الطريقة يستطيع الإنسان أن يشرح الإشراق العجيب الذى يصور به والديه اللذين يتصلان به اتصالا حتمياً ، وعدم اليقين النسبى فى وصفه لعائلة مريام ، وضعف وصفه لآل داويسيس الذين لابد أنه فرض حقه حرفياً عليهم فى الاتصال بهم .

وبوسع الإنسان أن يكتب كتاباً كاملا عن استعماله لكلمة « اتصال » نفسها . وهى تشغل جزءاً كبيراً فى أعماله المتأخرة المتنبئة، التى يقرر فيها بقوة كبيرة أن التحجر الذى أنتجته الثقافة الحديثة قد جعلنا غرباء عن الطبيعة ، عن طريق جعلنا نتفادى العمل العضوى الشاق ، وعمل المنزل اليومى ، الذى أحب لورنس أن يقوم به . لكن الإنسان قد يذهب إلى أبعد من ذلك فيقول إن فكرة لورنس عن الصلة بين الرجال والنساء لم تذهب قط أعمق من المرحلة الحسية ، عند ما يعتدى على خصوصية الإنسان العضوية من قبل الوالدين ، وعند ما يعانق الأطفال أحدهما الآخر ويضربه دون تمييز . وصف لى مدلتون مورى مرة كيف قابل هو وجوردون كامبل لورنس وفريدا نازلين من أعلى التل فى تشولسبرى ، وقد عاق لورنس ذراعه اليمنى فى حمالة ، وبدت فريدا سعيدة . وقد أجاب لورنس عن أسئلة مورى بسرور مؤكد قائلا : « لقد زعمت أننى لست مثل تولستوى » . كان لورنس رجلا لا يستطيع أن يعتقد

فى عواطفه إلا إذا تضمنت اتصالا عضوياً حقيقياً ، ضربة أو ضمة من أعمق نوع .

ذلك هو الاتصال العضوى خلف قصة جميلة مثل قصة « تذاكر من فضلك » . فى هذه القصة تحشد محصلة فى عربة أتوبيس ، اسمها آنى ، وقد هجرها مفتش أتوبيس اسمه ، وهذا شىء له دلالة ، جون توماس ، تحشد المحصلات الأخريات اللاتى عوملن من جانب المفتش نفس المعاملة ،وذلك لتلقينه درساً . وقد تألبت عليه الفتيات فى حالة هوس ، ولكن آنى ، التى خرجت طالبة دماً ، تضربه « بابزيم » حزام ثقيل . وعندما تسأله الفتيات فى سخرية ليختار واحدة منهن يختار آنى — وليست هناك سخرية فى اختياره . لقد أحبته آنى وجعلته يحبها ، كما جعلت الفتاة الطبيب يحبها فى « ابنة تاجر الخيول » . والذى لم يوضح ، ولكنه ضمن فى القصة ، هو أنها قسوة آنى العضوية تلك التى يحبها جون توماس . وهو بالطبع سيرد لها ذلك إن عاجلا وإن آجلا . وآنى تعرف ذلك ؛ لأنها مثله لديها اتجاه عميق للقسوة الجنسية . ولكنها نجحت فى تحطيم الجمود العضوى الذى ربما كان قد تسبب فى بقائها وبقاء جون توماس منفصلين .

وفى قصة لطيفة أخرى تسمى « شمشون ودليلة » يعود زوج عنيد بعد سنين عديدة إلى زوجته وابنته اللتين كان قد هجرهما . هى الآن تدير مشرباً فى مكان منعزل فى ديفون . وقد رفضت أن تعترف بأنها تعرفه على الإطلاق . وتوثقه ، بمساعدة بعض الجنود ، وتلقيه على جانب الطريق . لكنه يفك وثاقه ويعود إلى المشرب حيث تترك الباب مفتوحاً له . إنه هو وبطل قصة « تذاكر من فضلك » قد أكدا رجولتهما بإدراك أن العنف الذى استعمل معهما هو مجرد جانب آخر من اتصال الحب ، مثله مثل حك لويزا لظهر عامل المنجم ، ولمس برتى ريد لأثر جرح الرجل الأعمى . إنه نموذج غريب للنفس . نوع أكاد أجد من المستحيل مناقشته ؛ لأننى لا أستطيع أن أدرك

أين يفترض أن ينتهي تحطيم السلبية والجمود ، وأين يبدأ الخلط المهدم للغرائز الهدامة والخالقة الذي لاحظته عند موباسان . وبالرغم من ذلك فهو نموذج نفسي حقيقي تماماً ، وليس مقتصراً بحال على الطبقة العاملة التي كانت تأخذ هذا كشيء مسلم به ، في أيام صباي على الأقل ، «الرجل لا يحبك أبداً حتى يضربك » هذا تعبير لامرأة عجوز أتذكره بوضوح جداً من أيام طفولتي ، مع أنه صدمني حينئذ ، ويصدمني الآن .

ولكن ما ينبغي أن يقال عن هذه القصص المبكرة الجميلة هو أن ما يعطيها حرارتها ومرحها على وجه الدقة هو ذلك الاتصال العضوي فيها . ويمكن للإنسان أن يقول إن الاتصال العضوي يحمل شبهاً قوياً بما نعرف بالإحساس الديني . فعن طريق اللمس نتقبل قذارة جارنا وروائحه ومضايقاته وقسوته كما تقبلها المسيح ، لكي يغفر لنا بسبب هذه الأشياء نفسها . ولكن هذا معجزة . وكل هذه القصص قصص معجزات ، كما أن كل مسرحيات ييتس ذات الفصل الواحد مسرحيات معجزات . ولابد أن نضيف أن المعجزات ليست موضوعاً ملائماً للمعالجة في قالب واسع ؛ فهي بحكم طبيعتها ذاتها موضوعات لكاتب المسرحية ذات الفصل الواحد ، أو لكاتب القصة القصيرة ، وليست للروائي على الإطلاق . ويمكن أن نتسامح ، في قمة حرارة القصة الصغيرة ، مع الرجل الأعمى غير الكامل عضوياً ، الذي يحتاج إلى أن تتحسس آثار جروحه حتى يتغلب على وحدته ، لكن الإنسان عندما يجد فصلا كاملا من رواية مخصصاً لوصف رجل يدلك معدة رجل آخر ، كما يجد الإنسان عند لورنس ، فإن قمة الحرارة تصبح هوساً ، والهوس نفسه ينزل بسرعة إلى حالة الملل . وفي الرواية كما في الملحمة « يفضض الغَبَشُ المشترك كل شيء ».

إن تتبع كاتب القصة القصيرة الذي توقف عن أن يكون كاتب قصة قصيرة أصبح شيئاً آخر مغريا ، بالنسبة لكاتب قصة قصيرة آخر على الأقل . وقد توقف جويس تماماً كما قلت ، ثم استأنف عمله بأشياء مدهشة ، هي

ترجمة ذاتية ، مكتوبة فى أسلوب منقح باطراد ، تحررت فيه الجماعة المغمورة للقصة القصيرة لتصبح شخصيات من الميثولوجيا القديمة . أما لورنس الفنان الحدسى ، فلم يتوقف مطلقاً عن القصص ، ولكن صفاتها تغيرت : وقد كان أسلوبه دائماً ، كأسلوب معظم الفنانين الحدسيين ، سريعاً ومؤكداً ، مع أنه فى سرعته قد يستعمل كثيراً الروابط ليبدأ بها جملة ، وعلامات التعجب لينهيها . وقد أصبح الأسلوب فى إنتاجه الأخير مثيرا للغيظ بما فيه من « واوات » ، وتكرار « لكن » و « كذا وكذا » ، و « على أن » ، كما أصبح مجنوناً بعلامات التعجب ، والكتابة ذات البنط الثقيل ، وجنباً إلى جنب مع هذا كانت شخصياته تتغير ، كما كانت شخصيات جويس ، من الجماعة المغمورة فى وسط إنجلترا ، إلى شخصيات رمزية فى المجتمع الإنجليزى : الصحافة ، واللوردات وزوجاتهم ، ورجال الأعمال الأغنياء ، وأصحاب الملايين الأمريكان وعائلاتهم . فعشيق الليدى تشاترلى ليس إلا عشيق لويزا فى « بنات القس » ، مع إسقاط كل إحساس بالأمر الواقع . وهذا التغير غير مسموح به فى قالب الرواية ؛ فالرواية ، مهما كان مبالغاً فيها ، لابد فيها من إحساس بالأمر الواقع . وغياب الإحساس بالأمر الواقع من القصص القصيرة ، والطويلة القصيرة ، يقترب بها بالتدريج من حالة الحكايات ، يقترب بها من بوشكين وبو ، ويبتعد بها عن تشيكوف وموباسان . إنها حكايات ممتازة . وهذا الإحساس بالمعجزة الموجود فى أعمال لورنس منذ البداية ، وفى قصصه ، يعصمها من أن تصبح مجرد تدريبات على السحر . ولكن ليست هناك مستويات يمكن أن تطبق عليها من المستويات التى تطبق على تشيكوف وموباسان .

أأنا مخطئ فى ظنى أن بعض أسباب التغير فى إنتاجه يمكن أن تعزى إلى تربيته الإنجليزية ؟ . يوجد عند لورنس وعند كوبارد شعور بعدم الاكتفاء الاجتماعى يجعل لديهما حرصاً ، أكثر قليلا مما ينبغى ، على الهروب من بيئتهما . وهما يفكران كثيراً فى الجمال الخالص لأن يكون للإنسان دخل

مستقل . وقد استطاع لورنس أن يقنع مريديه بأن الشيء الوحيد الذى يهتم به فعلا هو فاعلية الجنس التى تلطف من السلبية والجمود . ولكن ذلك كان واحداً من الانتصارات الكبيرة لملفق حكايات ؛ لأنه فى الحقيقة أحب الطبقية والمال أكثر من معظم الناس ، وكان الجنس عنده مجرد طريقة مناسبة للسخرية من عدم المساواة التى فرضت عليه بحكم مولده . ولاشك أنه كنبى جاد استنكر عبادة المال ، ولكن من ذا الذى يقرأ قصة « رابح الحصان الهزاز » دون أن يتساءل فى انفعال : كم ، بالضبط ، سيجمع الصبى الصغير المختل الأعصاب عن طريق ركوب حصانه الهزاز ، وتصور رابحى السباقات التقليدية . ولابد أن يكون سان فرانسيس اوف ازيزى ذا عقلية نقدية قبل أن يلحق به نيمسيس ، ولاشك أن موت الطفل عقاب ملائم تماماً ، ولكن السؤال الذى يكون مشكلة هو لماذا يكون هو لا عائلته الذى يعاقب . ولكن ثمانين ألف جنيه فى نفس الوقت ، وهى ثلاثمائة ألف دولار بتغيير النقود فى تلك الفترة ، تعويض مناسب . والشك الوحيد الذى عندى هو فيما إذا كان بو لم يكن ليكتب تلك القصة فى كتابه « حكايات الغموض والخيال » .

والشيء نفسه صحيح بالنسبة لقصة « السيدة الجميلة » ، التى تعترف فيها أم مسيطرة لنفسها ، وبصوت مرتفع فى الهواء الطلق ، بارتكاب جريمة قتل ، غير واعية بأن أنبوبة « بالوعة » تحمل قصة جريمتها لأذنى ابنة أختها ، سيسيليا ، التى تقرر أن تحدد مكان الجريمة نفسها عن طريق الحديث فى أنبوبة البالوعة ، مقلدة صوت هنرى الابن « البكرى » ، الذى يفترض أن العمة قد قتلته . هذا فلسفى جداً ، لكن أهو حقاً كذلك ؟

من الواضح أن لورنس ، مثل جويس ، كان هارباً من الجماعة المغمورة التى تربى وسطها . وتمثل قصص من مثل « الأميرة » ، « والمرأة التى ذهبت بعيداً » ، هروبه الخاص من الحياة المأساوية والمهنية فى إيستوود ، وهى دبلن لورنس . أما ما إذا كان أى واحد من الهروبين ضرورياً أو مفيداً فذلك شيء لا نستطيع ، نحن الذين لا نعرف الظروف الحقيقية ، تحديده .

٨

مكان نظيف وحسن الإضاءة

لابد أن ارنست همنجواي كان من أول حواريي جويس . ومؤكد ، على قدر ما أستطيع أن أؤكد ، أنه كان الكاتب الوحيد في زمنه الذي درس ما كان جويس يحاول أن يفعل في نثر « أهل دبلن » ، « وصورة الفنان شاباً » ليستخرج طريقة لاستخدامه . لقد استغرقني سنين التعرف على « تكنيك » جويس ، ووصفه بشيء من الاهتمام . وعندئذ أدركت أنه كان عديم الفائدة بالنسبة لأى غرض من أغراضي . ولم يسبقني إلى ذلك ، على قدر ما أعرف ، أي ناقد . لكن همنجواي لم يسبقني فحسب ، بل إنه كان قد وظف ذلك فعلا لحسابه ، وصنع منه شيئاً لا بأس به .

لقد وصفت بالفعل في معالجتي لمجموعة « أهل دبلن » خصائص نثر جويس في كتابه الأول هذا . ولكن جويس احتفظ ببعض تطورات هذا النثر الأساسية ليستعملها في رواية ترجمته الذاتية . والقطعة التي اقتبستها منها في كتابي « مرآة في الطريق » لشرح التكنيك تصلح لغرضي هنا كأية قطعة أخرى :

« لمس جمال الكلمة اللاتينية الناعم ظلام المساء لمسا ساحراً ، لمسا أرق وأكثر إغراء من لمس الموسيقى ، أولمس يد امرأة . أخمد جهاد أذهانهم . مر خيال المرأة ، كما ظهر في قداس الكنيسة ، صامتا خلال الظلام . عود مكسو برداء أبيض مع حزام متدل صغير ونحيف كعود الغلام . سمع صوتها خفيفا وعاليا كصوت الغلام ، سمع مرجعا من جوقة بعيدة الكلمات الأولى من المرأة التي نفذت خلال كآبة أول ترنيمة من ترانيم العاطفة وصخبها : وأنت أيضا كنت يسوع الجليل (Et tu cum Jesu Galilaes eras) — لمست كل

القلوب وتحولت إلى صوتها ، مشرقا كالنجمة الشابة ؛ مشرقا فى وضوح أشد . ويجود الصوت الكلمة المنبورة بخفوت أشد . ويموت النغم » .

يبدو لى ، كما قلت ، أن هذا تطور « للكلمة المناسبة » عند فلوبير . الكلمة المناسبة للموضوع لا القارئ . وهى تفرض على القارئ ظاهر الموضوع الدقيق بطريقة الشرح التصويرى ، كما تهدف كذلك إلى أن تفرض عليه حالة المؤلف الدقيقة . وعن طريق تكرار الكلمات الرئيسية ، والتعبيرات الرئيسية من مثل « لمس » ، « مظلم » ، « امرأة » ، و « ويمر » تجعل حركة المحادثة النثرية تبطئ ، وكذلك صفات الإغراء والتموج والعفوية التى تميزها عن النثر ، والتى تهدف إلى وصل المؤلف بالقارئ فى إدراك مشترك للموضوع ؛ وتضع مكان ذلك سلسلة من الطقوس اللفظية التى تهدف إلى إثارة الموضوع كما يفترض أن يكون . وهى تهدف فى مرحلتها المتطرفة إلى استبدال الصورة بالحقيقة . إنها حلم البلاغى .

وحين تعرف « صورة الفنان شاباً » على حقيقتها تدرك على وجه الدقة من أين أتت افتتاحية همنجواى الجميلة لقصته « فى بلد آخر » .

« فى الخريف كانت الحرب دائما هناك ، ولكننا لم نذهب إليها فيما بعد . كان الجو بارداً فى الخريف فى ميلانو . وحلت الظلمة جد مبكرة . عندئذ أضيئت المصابيح الكهربائية ، وكان النظر فى وجهات الدكاكين على طول الشارع سارا . كان هناك صيد كثير معلق خارج الدكاكين ، وقد كسا الثلج فراء الثعالب ؛ وعصفت الريح بذيولها . وعلق الغزال يابسا وثقيلا وفارغا ، وهبت الطيور الصغيرة مع الريح . قلبت الريح ريشها . كان خريفا باردا . وهبت الريح منحدرة من الجبال » .

هناك ! لقد أدركت كم كانت باردة وشديدة ريح ذلك الخريف فى ميلانو . أليس كذلك ؟ ولم يكن ذلك مؤلما ، أليس كذلك ؟ ، ولو لم تكن حتى كثير الاهتمام ابتداء فقد علمت شيئا أو شيئين مهمين جداً ربما جهلتهما لولا ذلك . وأقول

بمنتهى الحد إن ذلك شيء لانسترجعه من صفحات أخرى مشهورة فى الأدب ، كتبت بأقلام أسلاف جويس و همنجواى ؛ إذ أنه لا يوجد فى هذه الصفحات ما يمكن أن نسميه « صوت إنسانى يتحدث » . لا أحد يشبهك يحاول أن يغريك لتشاركه تجربته الخاصة ، وتستطيع أن تتصور نفسك سائلا إياه عن طبيعة تلك التجربة . لاشيء سوى ساحر عجوز جالس على كرته « الكرستال » ، أو منوم مغناطيسى يلوح بيديه برفق أمام عينيك ويغمغم : « أنت ستنام . بطيئا تبدأ عيناك فى الإغماض . جفونك تزداد ثقلا . أنت س ـ ت ـ ن ـ ا ـ م » .

مع أن جويس كان أهم شخص أثر فى همنجواى ، ومع أن الإنسان يستطيع أن يجد جويس حتى فى حذلقات صغيرة عند همنجواى ، من مثل وضع المكمل بعد الفعل مباشرة عندما يقتضى الاستعمال إما أن يسبق الفعل أو أن يأتى بعد المفعول به ، وذلك كما فى عبارة « صب بسهولة عجينة الحنطة السوداء » . مع كل هذا لم يكن هو صاحب الأثر الوحيد فيه . كان لجيرترود ستين وتجاربها مع اللغة أيضا بعض الأهمية . وقد قصدت بهذه التجارب ، وهى إعادة تجارب غير معقولة على نحو ما ، أن تنتج تبسيطا للتكنيك النثرى مثل تبسيط القوالب التى نجدها فى إنتاج بعض الرسامين المحدثين . كان خطؤها ، وهو تهجين صارخ لخطأ جويس الأساسى ، جهل حقيقة أن النثر فن غير خالص تماما . وأى فن غير متميز عمليا من الناحية الشكلية عن مذكرة صادرة عن إدارة حكومية هو فن غير خالص بالضرورة . إن المصطلح « نثرى » يفهم منه الذم ، مع أنه فى الحقيقة ينبغى أن يكون له معنى ضمنى فى المعنى النبيل للمصطلح « شعرى » .

هذه الطريقة الأدبية ، كما يستخدمها همنجواى ، مؤلفة من التبسيط والتكرار . وهى ضد ما تعلمناه فى أيام الدراسة . لقد تعلمنا أن نعتبر من الخطأ تكرار الاسم ، وشرح لنا كيف نتفادى ذلك باستعمال الضمائر ،

والمترادفات . لقد أسلم ذلك إلى خطأ آخر سماه فاولر « التنويع اللطيف » . ويمكن أن يسمى خطأ طريقة همنجواى « التكرار الظريف » . وهو يستعملها أشد ما يكون إتقانا فى قصة « النهر الكبير ذو القلبين » .

«لم تكن هناك أحراش فى جزيرة الصنوبر . وقد ارتفعت جذوع الأشجار فى استقامة ، أومال كل نحو الآخر . كانت الجذوع مستقيمة بنية اللون بدون فروع . كانت الفروع مرتفعة فوق ذلك ، وتشابك بعضها ليكون ظلا سميكا على أرض الغابة البنية اللون . وكانت هناك مساحة عارية حول أخدود الأشجار . كانت بنية اللون ناعمة تحت الأقدام حين مشى عليها « نك » هذه المساحة هى التحام أرض أوراق الصنوبر ممتدة وراء اتساع الفروع العالية . كانت الأشجار قد نمت طويلة ، والفروع قد تحركت عالية ، تاركة فى الشمس تلك المساحة العارية التى كانت مرة مغطاة بالظل . وابتدأ نبات الرخس اللطيف على حافة هذا الامتداد من أرضية الغابة .

انزلق « نك » على ظهره ونام فى الظل . نام على ظهره ونظر إلى أعلى أشجار الصنوبر . ارتاحت رقبته وظهره وأضيق منطقة فى ظهره حين تمدد . أحس إحساسا طيبا بالأرض تحت ظهره . نظر إلى السماء من خلال الأغصان ، ثم أغلق عينيه . فتح عينيه ونظر إلى أعلى مرة أخرى . كانت هناك ريح عالية فوقه فى الأغصان . أغلق عينيه مرة أخرى ونام » .

ذلك جزء من تجربة أدبية ساذجة ومعقدة بشكل غير عادى . بدأ همنجواى فيها يصنع بالنثر صورة أخرى لرحلة صيد فى أرض شجرية . وهى مبنية على ثروة لغوية ضئيلة من بضع عشرات من الكلمات مثل « ماء » ، « تيار » ، « جدول » ، « شجرة » ، « فروع » « ظل » . إنها توسيع للطريقة التى أشرت إليها فى « صورة الفنان شابا » . وهى تأخذ فى الاعتبار « أنا ليفيابلورابل » لجويس من بعض الوجوه ، مع أنها عموما أشد شبها بتجربته فى « الإنجليزية الأساسية » . والشىء الغريب أننى عملت

مع عشرات من الأمريكان الشبان ، وهم أناس عرفوا همنجواى أحسن مما عرفته بكثير ،ولم يلاحظوا مطلقا هذه الطريقة . وربما كان هذا ماقصد إليه همنجواى وجويس ، وربما أقرؤهما أنا بطريقة خاطئة ، ولكننى لا أعرف أية طريقة أخرى لقراءة النثر . وأحس بأننى متأكد تماما من أنه حتى جويس نفسه كان سيرى أن « النهر الكبير ذوالقلبين » محاولة لجعل حاسه البلاغى سوقيا .

وعلى كل فقد حقق همنجواى شيئا أحسن مما حقق أستاذه حين أدرك أن نفس التكنيك تماما يمكن أن يطبق على الأجزاء المسرحية فى القصة ، وأن تكرار الكلمات والتعبيرات الأساسية فى هذه الأجزاء يمكن أن ينتج تبسيطا مشابها ، وتأثيراً مغناطيسيا مشابها . فعلى حين يكتب جويس : « بينما اندفعت اليد الأخرى بنغم بطىء بعد كل مجموعة من النغمات .. نغمات اللحن التى ترددت عميقة وممتلئة » يكتب همنجواى : « ينبغى ألاتفعل شيئا مطلقا لفترة طويلة جدا . لا ، لقد كنا هناك لفترة طويلة جدا .قال جون : اللعنة ! طويلة جدا . لافائدة من فعل شىء لفترة طويلة جدا » .

هذا شىء جديد فى فن القصص ، وهو جدير بالاعتبار على نحو مفصل . ويوجد مثال صريح لذلك فى قصة « تلال مثل الفيلة البيض » . وهى قصة يحاول رجل فيها أن يقنع عشيقته بأن تجهض نفسها . وهناك كلمات أساسية معينة فى الحوار من مثل « بسيط » ، وتعبيرات أساسية من مثل« لا أريدك أن تفعلى ذلك إذا لم تشائى » :

« قال الرجل : حسنا ، إذا لم تريدى ذلك فلن تضطرى إليه . لن أجبرك على فعل ذلك إذا لم تريدى ذلك . لكننى أعلم أنه بسيط جدا .

– وأنت حقيقة تريد ذلك ؟

– أعتقد أنه أحسن شىء يمكن أن يفعل .لكن لا أريدك أن تفعليه إذا لم تشائى حقا .

— وإذا فعلته ستكون سعيداً . وستعود الأشياء كما كانت ، وستحبنى ؟

— أنا أحبك الآن . أنت تعلمين أننى أحبك .

— أعلم . لكن إذا فعلته فسيكون لطيفا من جديد أن أقول إن الأشياء مثل الفيلة البيض ، وستحب ذلك .

— سأحبها . إننى أحبها الآن ، ولكننى فحسب لا أستطيع أن أفكر فيها . أنت تعلمين حالتى عندما أكون قلقا .

— وإذا فعلته لن تكون قلقا أبدا ؟

— إننى لا أقلق بالنسبة لذلك لأنه بسيط جدا .

— إذن فسأفعله لأننى لا أهتم بنفسى .

— ماذا تقصدين ؟

— أنا لاأهتم بنفسى .

— حسنا ، أنا أهتم بك .

— نعم . لكننى لا أهتم بنفسى . وسأفعله . ثم يصبح كل شىء لطيفا .

— إننى لا أريدك أن تفعليه إذا كنت تشعرين بهذا الشعور » .

إن مزايا مثل ذلك الأسلوب وعدم مزاياه تكاد تكون مقسمة بالتساوى. والمزية الرئيسية واضحة ،وهى أنه لا أحد يمكن أبدا أن يحس بأنه يقرأ بالصدفة مذكرة حكومية أو تقريرا مختصرا عن محاكمة . وإذا كان جوته صادقا فى قوله إن الفن فن لأنه مخالف للطبيعة فذلك فن . ويوجد حتى عند أصحاب الأسلوب من المجودين تماما من المدرسة القصصية القديمة صراع يظهر كثيراً فى بداية القصة، وذلك قبل أن يستطيع المؤلف أن يفصل نفسه عما ليس قصصا، وتصل القصة إليه . ويظهر ذلك على شكل فقرة أوأكثر من النثر المتردد مثل ضبط النغم فى الأوركسترا . ولكن عنصر الأسلوب عند همنجواى يفصل الجملة الأولى عن أى شىء ليس بقصص . لذا فهى ترن عالية وواضحة مثل الموسيقى التى تقطع الصمت. تبدأ قصة «الأثر الحى»

لترجنيف بالكلمات التالية : « يقول مثل فرنسى إن صياد سمك جاف الملابس، وقانصا مبلل الملابس يكونان منظراً حزينا » . لم يكن لهما ميل إلى الصيد ألبتة . وتلك بداية متمهلة بما فيه الكفاية بأسلوب زمنه . وتبدأ قصة « ناعس » لتشيكوف بكلمة مفردة هى « ليل » ، وهى أكثر دلالة مع أنها مبتذلة قليلا . أما أول جملة فى « فى بلد آخر » فهى تعبير افتتاحى كامل مصوغ بشكل كاف لكى يلكز القارئ فيوقظه ، دون أن يجعله يذهب ليرى ما إذا كان الباب الأمامى مغلقا : « فى الخريف كانت الحرب دائما هناك . ولكننا لم نذهب إليها فيما بعد » . وعندما يختتم همنجواى قصة تقول ، بنفس الطريقة ، « انتهت » ، دون أن تعطينا الإحساس بأننا قد نكون اشترينا نسخة معيبة .

أما عدم الميزة الواضحة لهذه الطريقة فهى أنها تميل إلى طمس التضاد الحاد الذى ينبغى أن يوجد بشكل مثالى بين القصص والمسرحية ، وهما القالبان اللذان يتألف منهما فن القصص . وينبغى أن تكون الأولى ، من الناحية المثالية ، ذاتية ومقنعة ، والأخيرة موضوعية وملازمة . فى إحداهما يقدم القصاص للقارئ ما يعتقد أنه حدث ، وفى الأخرى يدلل له على أن هذه فى الحقيقة هى الطريقة التى حدث بها . ويبقى العنصران دائماً متوازنين تقريباً فى القصة الجيدة . وفى قصة همنجواى يتجه العنصر المسرحى لفقدان تأثيره الكامل ؛ لأنه موضوع فى نفس أسلوب طريقة القصص . يبدأ الحوار ، وهو عنصر المسرحية الذاتى ، فى الانطماس ، وتصبح المحادثة أشبه بمحادثة الشاربين ومدمنى المخدرات ، أو المتخصصين فى « الإنجليزية الأساسية » . فى قصة جويس « نعمة » تطبع سخرية المؤلف محادثة الرجال فى حجرة المريض بنفس الطابع المخيف الكئيب . ولكن الإنسان يستطيع أن يتجاوز عن ذلك هناك على أساس أن الهدف ساخر . ولا يوجد مثل هذا العذر للمحادثة فى قصة همنجواى .

ويمكن بطبيعة الحال أن تقول إذا أردت : إن العنصر المسرحى فيها مضمن أكثر مما هو معبر عنه ، وإنه اتضح بما فيه الكفاية أن الرجل لا يحب الفتاة ، وعلى كل حال فقد أشار إلى ذلك بقوله : « أحبك الآن » ، « أحبه الآن » على مسافة قريبة جداً . ويمكن أن تقول إن الفتاة نفسها تعرف ذلك ، وهى تعرض للتضحية طفلها الذى لم يولد بعد من أجل الرجل الذى تشعر بالتأكيد أنه سيتركها . ولكن الحوار الذى يتفاهم به شخصان ، أو يحاولان التفاهم به ، مفقود . ولعلنا هنا ، على ما أظن ، نلمس نقطة ضعف عند كل من جويس وهمنجواى . ولا بد أن الحوار يبدو غالباً غير ضرورى بالنسبة للبلاغى ، حيث يعرف طرقاً عبقرية كثيرة لتفاديه .

وليس معنى هذا أن همنجواى قد أخذ بلاغته معه إلى السوق كما فعل جويس . والحقيقة أننا إذا استثنينا قصة « النهر الكبير ذو القلبين » ، وهى فى الواقع تصوير كاريكاتيرى بطريقة أدبية ، فلا نجد هناك كثيراً من هذه التجربة عنده مطلقاً . كان كاتباً عملياً لا باحثاً . وقد أخذ عن الباحثين من أمثال جويس وجرترود ستين ما شعر أنه محتاج إليه فحسب . وفعل ذلك بروح خبير أمريكى فى فن المقدرة ، يدرس اختبارات مجموعة من العلماء ، ليكتشف كيف يستطيع أن يختصر ثانية أو اثنتين من الزمن اللازم لتحريك « عتلة » . وعندما تقارن القطعة التى اقتبستها من « صورة الفنان شاباً » بالقطعة التى اقتبستها من « فى بلد آخر » تستطيع أن ترى أن جويس يدع نظريته الخاصة تجرى معه ، بينما يستعمل همنجواى منها بالدقة القدر الذى يحتاج إليه ليخلق الأثر الذى يريد .

والحقيقة أنه لا يوجد ، من وجهة نظر تكنيكية خالصة ، كاتب آخر فى القرن العشرين مسلح بنفس هذا المستوى الرائع . كان يستطيع أن يأخذ حادثة ، أية حادثة مهما كانت ضئيلة أو تافهة ، ويحولها بقدرته ككاتب إلى شىء يقرؤه الإنسان من ثلاثين سنة ، ويستطيع أن يقرأه اليوم بإعجاب

ومتعة . ويمكن أن يرى الإنسان مقدرته على نحو أحسن عندما تكون المادة جد ضئيلة ، وعندما يكون عليه أن يعتمد على مقدرته ككاتب . فليس هناك شيء فى « كما يقول لك الوطن » (Che Ti Dice La Patria) لم يكن من الممكن أن يلاحظه بنفس الدرجة صحفى يكتب تقريراً عن رحلة سريعة فى إيطاليا الفاشستية . يقول بعضهم ، وهو شاب قبيح فى مطعم مشبوه : « إن الرجلين الأمريكيين لا يساويان شيئاً » . ويحتجزهما رجل شرطة سفيه من أجل خمسين ليرة . هذا هو كل شيء . لكن ليس هناك صحفى كان من الممكن أن يعطينا نفس الإحساس بعنصر الحياة الشريرة فى إيطاليا فى ذلك الوقت . وعندما ينهى همنجواى وصفه لها بعبارة أخيرة جامدة فإنها تظل منتهية : « من الطبيعى أنه لم تكن لدينا فى مثل تلك الرحلة القصيرة فرصة لنرى كيف كانت الأمور بالنسبة للبلد أو للناس . » وموضوع قصة « خمسون عظيماً » من أكثر الأمور التى يودها قاب الكاتب كآبة ، ولكن القصة نفسها يظل من الممكن أن تعاد قراءتها .

لكن مشكلة همنجواى الحقيقية تكمن فى أنه كثيراً مايضطر إلى الاعتماد على عدته التكنيكية الرائعة ليغطى مادة تافهة أو مثيرة . وتفسر قصصه فى غالب الأحيان بتفسير « تكنيك يبحث عن موضوع » . وبالمعنى العام للكلمة لايوجد موضوع لدى همنجواى . ويبدى فوكنر رغبة شديدة فى التجارب التكنيكية ليست مختلفة عن رغبة همنجواى . وهو ، مثل همنجواى ، يعثر عليه دائماً فى مقاهى باريس مع نسخة من « الانتقال » ، ولكنه يحاول فى الحال أن يغرسها فى « بلاد يوكناباتوفا » . ودعنا نسلم أنها فى بعض الأحيان تبدو وكأنها غير مناسبة هناك ، مثل قبعة باريسية على رأس امرأة من نساء « سنوبيز » . لكننا إذا لم نحب القبعة فإننا نستطيع على الأقل أن نخرج بشىء من المرأة التى تخفيها تلك القبعة . ومن ناحية أخرى فإن همنجواى رجل موضوع دائماً فى غير موضعه ؛ إذ ليس لديه مكان يجلب إليه كنوزه .

هناك أوقات يشعر الإنسان فيها أن همنجواى ، مثل شخصية قصته «مكان نظيف وحسن الإضاءة » ، يخاف أن يمكث فى البيت مع موضوع . ويجد الإنسان دائماً فى قصصه البيئة المميزة للمقهى ، ولمطعم المحطة ، ولحجرة الانتظار ، أو لعربة السكة الحديدية . أمكنة نظيفة ، ومضاءة إضاءة حسنة ، ومجهولة الشخصية تماماً . وتظهر الشخصيات ، وهى مجهولة الهوية بنفس المستوى ، فجأة من الظلال حيث كانت متوارية ، وتمثل دورها الصغير ، وتمضى مرة أخرى فى الظلال . وعلى الإنسان أن يدرك بطبيعة الحال أن هناك سبباً تكنيكياً قوياً جداً لهذا . إن القصة القصيرة ، التى تحاول دائماً أن تميز نفسها عن الرواية ،والتى تتفادى أن تتنزل إلى التسلسل الزمنى البطىء للحوادث ، حيث تمتاز الرواية ، تبحث كذلك عن نقطة خارج الزمن يمكن أن يرى منها الماضى والمستقبل فى وقت معاً . لذا فإن منظر عربة النوم فى قصة « كنارى لشخص واحد » يمثل نقطة ما يزال الزوج والزوجة عندها مسافرين معاً مع أنهما منفصلان : « كنا عائدين إلى باريس لنتخذ مسكنين منفصلين » . ومنظر محطة السكة الحديدية فى قصة « تلال مثل الفيلة البيض ». يمثل نقطة حيث الإجهاض الذى لابد أن يغير كل شىء بالنسبة للحبيبين كان قد اتفق عليه فعلا،مع أنه لم ينفذ بعد . وتنظر القصة إلى الخلف، وإلى الأمام . إلى الخلف ... إلى الأيام التى قالت فيها الفتاة إن التلال كانت مثل الفيلة البيض ، وكان الرجل سعيداً بذلك . وإلى الأمام ... إلى مستقبل كئيب سوف لا تستطيع أبداً أن تقول فيه شيئاً مثل ذلك مرة أخرى .

لكن مع أن هذا صحيح تماماً فإنه يرغمنا على أن نسأل عما إذا كان التكنيك حدد قالب القصة القصيرة حتى ينزل بها إلى فن صغير بالضرورة . إن أى فن حقيقى هو بالضرورة زواج بين أهمية المادة وأهمية المعالجة الفنية ، لكن كم من أهمية المادة يمكن أن ينز من خلال مثل هذا الإحكام الفنى الصعب ؟ ماذا حدث للعنصر المألوف فيها ؟ إذا كانت هذه الفتاة جيج ليست أمريكية

فما جنسيتها ؟ هل لها والدان فى إنجلترا أو أيرلندا أو استراليا ؟ وهل لها إخوة أو أخوات أو وظيفة وبيت تعود إليه إذا ما قررت ، بالرغم من كل الضرورات ، أن يكون لها هذا الطفل ؟ . والرجل ؟ هل يوجد سبب إنسانى قاهر يجعله ينبغى أن يحس بأن عملية الإجهاض ضرورية ؟ أم أنه مجرد مهلم بطبيعته ؟ .

أعرف ، مرة أخرى ، الأجوبة الظاهرة لكل تلك الأسئلة . إن هدف همنجواى هو أن يقمع مجرد معلومات مثل التى أطلبها ليركز اهتمامى على الشيء المفرد الهام الذى هو الإجهاض . وأعرف أن همنجواى متأثر بالتعبيريين الألمان ، كما أنه متأثر بجويس وجيرترود ستين ، وأنه يقلل أو يكبر من هاتين الشخصيتين حتى تصلا إلى الأدوار التى يمكن أن تلعبا فى مأساة تعبيرية ألمانية (الرجل) (Der Mann) ، (المرأة) (Die Frau) ، ومشكلتهما فى المأساة نفسها (الإجهاض) (Das Fehlgebaren) . لكننى لابد أن أسلم ، مع احترامى ، بأننى لست ألمانياً ، وأنه لا تجربة لدى عن الرجل أو المرأة أو الإجهاض فى صيغتها التى هى معرفة بالعلمية .

وأسلم بأنه توجد عيوب فى هذه الطريقة . إنها كلها تجريدية تماماً . لا أحد يبدو عند همنجواى مطلقاً أن له وظيفة أو مسكناً ، إلا إذا كانت الوظيفة أو المسكن تناسب النسق الألمانى لأسماء الأعلام . يبدو كل إنسان كأنه فى إجازة مستمرة ، أو يحاول الحصول على الطلاق ، أو كما قالت فى « تلال كالفيلة البيض » : « هذا كل ما نفعل ، أليس كذلك ؟ نتفرج على الأشياء ، ونجرب مشروبات جديدة » . وحتى فى قصص «ويسكونسن» تأتى الوظيفة كعملية إنقاذ عندما ينجو أبو « نك » من المتاعب لمدة ساعة ، أو ساعتين ، يباشر فيهما مهنته كطبيب .

وحتى الجماعة المغمورة التى يكتب عنها همنجواى نجدها متصلة بالترفيه أكثر مما هى متصلة بالعمل ، فهى جرسونات ، وسقاة ،

وملاكمون ، ومدربو خيول ، ومصارعو ثيران ، وما أشبه ذلك . فى قصة « عاصمة العالم » باكو جرسون ذو روح أعلى من وظيفته ، يموت فى حادث يقلد فيه مصارعة الثيران . وأرى هذه القصة هزلية أكثر مما أراها محزنة . وفى القصص المتأخرة تطور القلق العصبى من صيد السمك والقنص إلى سباق الخيل ، والملاكمة ، ومصارعة الثيران ، وقنص الحيوانات الكبيرة . وحتى الحرب تعالج على أنها تسلية وترفيه عن الطبقات التى لا عمل لها لأنها ثرية . ولا توجد فضيلة واحدة فى هذه القصص تناقش عملياً إلا الشجاعة الجسمانية ، التى هى فضيلة نظرية من وجهة نظر الناس الذين ليس لديهم دخل مستقل ، ولهذه الصفة ، فيما عدا فى الحرب ، تطبيق عملى ضئيل. وتتجه الطبقات الدنيا ، حتى فى الحرب ، إلى النظر إليها بشىء من السخرية . إن بطل الفرقة نادراً ما يكون بطلا فى نظر هذه الفرقة .

ومن الواضح أن الاهتمام بالشجاعة الجسمانية عند همنجواى مشكلة شخصية مثل اهتمام ترجنيف بأنه عديم التأثير . وينبغى أن يدرك ذلك ويسقط من الحساب كما هو ، هذا إذا لم يخرج المرء من قراءته بانطباع مشوه بشكل مضحك للحياة الإنسانية . فى قصة « حياة فرنسيس ماكومبر القصيرة السعيدة » يهرب فرنسيس من أسد ، وهو شىء سيفعله أغلب الناس المعقولين إذا ما ووجهوا بأسد ، وتخونه زوجته فى الحال مع المدير الإنجليزى لحملة قنص الحيوانات الكبيرة . وكما نعلم ، فإن الزوجات الفضليات لا يعجبن بشىء فى الأزواج سوى قدرتهم على التعامل مع الأسود . لذا فنحن نستطيع أن نتعاطف مع الزوجة المسكينة فى مشكلتها . ولكن ماكومبر أصبح فجأة فى اليوم التالى رجلا ذا شجاعة نادرة حين ووجه بجاموسة . وحين تدرك زوجته أن وظيفة كريسيدا انتهت ، وأنها لابد أن تكون فى المستقبل زوجة عفيفة ، تطلق الرصاص على رأسه . ومع هذا فإن العنوان يدعنا مع تأكيد مريح بأن النصر ما يزال فى جانب ماكومبر ، لأنه بالرغم من نهايته

المؤلمة فقد تعلم أخيراً الطريقة الوحيدة للاحتفاظ بزوجته خارج فراش الرجال الآخرين .

إنك إذا قلت إن القيمة النفسية لهذه القصة قيمة طفولية فإنك تضيع كلمات جيدة . وهى تساوى كمهزلة قصة «عشر ليال فى مشرب» ؛ أو أية قصة أخلاقية من العصر الفيكتورى يمكن أن تتذكرها . ومن الواضح أنها معالجة لمشكلة شخصية ليست لها أية مشروعية على الإطلاق بالنسبة للأغلبية العظمى من الرجال والنساء .

لعل الوقت مبكر جداً للوصول إلى أية نتائج بالنسبة لإنتاج همنجواى : والوقت مبكر بالتأكيد فى ذلك بالنسبة لشخص مثلى ينتمى إلى الجيل الذى أثر عليه همنجواى أعمق تأثير . فى بعض الحالات المتسامحة أجد نفسى أفكر فى المكان النظيف حسن الإضاءة على أنه نوع من المسرح، الذى يظهر عليه أبطال وبطلات راسين ، متحررين من الاتصال بالأشياء العادية ، ومستمرين فى مناقشاتهم الثمينة لما اعتبره راسين أهم شىء . وبالنسبة لبقية الوقت أسائل نفسى فحسب هل تكنيك همنجواى الرائع هذا هو فى الحقيقة تكنيك يبحث عن موضوع ، أم أنه تكنيك يتفادى الموضوع بعناية ، ويبحث فى قلق طول الوقت عن مكان نظيف حسن الإضاءة ، حيث يتجاهل فى راحة كل صعوبات الحياة الإنسانية ؟

٩

ثمن الحرية

من أشد الأشياء إيلاماً فيما يتعلق بالقصة القصيرة ذلك الحرص من جانب أحسن كتابها على الهروب منها . إنها فن متوحد . وهم أيضاً متوحدون . ويبدو أنهم دائماً يبحثون عن صحبة ، محاولين الهروب من الجماعة المغمورة التى نفخوا فيها الحياة بالنسبة لنا . ولقد توقف جويس عن كتابة القصة القصيرة ، هكذا ببساطة . ومشى د . ه . لورنس فى طريق ، ومشى كوبارد ، الزعيم الآخر للقصة القصيرة الإنجليزية ، فى طريق آخر . ولكنهم جميعاً كانوا يحاولون الهروب .

ومما لاشك فيه أنه كان لديهم جميعاً الشيء الكثير مما يهرب منه . وقد قمت فعلا بالتعليق على المشابه بين لورنس وكوبارد . كان كلاهما من الطبقة العاملة الإنجليزية ، ورفض كلاهما ذلك بطريقة أبناء الطبقة العاملة الإنجليزية . كان فقر كوبارد أشدّ اسوداداً من فقر لورنس ؛ حيث إنه لم يحصل على أى قدر من التعليم إلى أن أصبح شاباً ، ومع هذا التعليم حصل على فرصة الهرب التى يتحينها. لقد أحبّ اكسفورد قادما جديداً إليها، كما أحبها آرنولد . ولكنه ذهب إلى هناك موظفاً كتابياً لا طالباً فى الجامعة . إن الصفة التى وصف بها ييتس « كيتس » من أن « وجهه وأنفه مضغوطان على واجهة زجاجية لدكان حلوى » ، مع غلظها ، تصف كوبارد بالنسبة لى . لقد مرّ بطفولة قاسية وهو فى التاسعة من عمره ، حيث عمل صبياً عند خياط فى وايت تشابل . وقد وصف ذلك فى مجموعة من قصصه سمى نفسه فيها جونى فلاين ، وهو الاسم الذى عرف به فى أخريات حياته بين عائلته وأصدقائه :

توجد فى هذه القصص نغمة رهيبة من الألم والرثاء للنفس ، كما يتجلى ذلك فى دعاء الطفل حين يقول : « يارب اجعله الليلة يعطينى بنساً ، بنساً فحسب ، اجعله يعطينى بنساً . من فضلك يارب . آمين » . ولم يستجب الدعاء ، وأظن أن فلاين لم يسامح لاالرب ، ولا الطبقة العليا فى المجتمع الإنجليزى مطلقاً لهذا السبب . وأصبح دعاء الطفل فيما بعد دعاء الكاتب الناضج فى قصة « النعيم » ، من أجل الأمن الشخصى ، والحرية الشخصية .

« الحديقة لا بأس بها ، والأدب لا بأس به ، ولكننى أعيش على « البوريج » فحسب . إن المسألة ليست الحرمان نفسه ، ولكنها الأشياء التى يجعلك الحرمان تفعلها . إنه يجعل الإنسان يفعل أشياء من الواجب ألاّ يودّ فعلها . إنه يجعله شحيحاً . إنه يجعله يحس بأنه شحيح . إننى أقول لك : إنه إذا شعر بأنه شحيح ، وفكر على أنه شحيح ، فإنه يكتب كتابة شحيحة . هذه هى المسألة » .

ليست هذه هى المسألة ، ولا أظن أن ذلك جعل كوبارد يكتب كتابة شحيحة على الإطلاق . هذا مع أننى مرّة فى حالة غضب من كتاب ردىء له ، سميت اهتمامه بالمال « عقدة الدخل بدون عمل » . وعلى كل حال فلا أظن أن الإنسان يستطيع أن يفهم إنتاجه دون أن يأخذ ذلك فى الاعتبار . وقد اشترك فى الشىء الآخر ، الاهتمام بالحرية الشخصية ، مع الكثيرين من أبناء جيله ، الذين انحدروا من العصر الجورجى ، وعاشوا معيشته بصورة جزئية . كان كوبارد جورجيا بنفس الطريقة التى كان بها روبرت فروست ، وإدوارد توماس ، وإدموند بلندن ، وعشرات آخرون من الذين كانوا جورجيين . وقد شاركهم ولوعهم بالحرية الشخصية ، الحرية من المسئوليات ، والحرية من التقاليد ، وبخاصة التقاليد الجنسية ، والحرية من الواجب نحو الدولة والكنيسة ، وفوق كل شىء الحرية من طغيان المال . لقد كان ذلك رد فعل صحيا

وضروريا ، كما أن الإحساس بالمسئولية الذى يكاد يكون متطرفاً فى إنتاج س . ب . سنو فى أيامنا هذه رد فعل صحى وضرورى .

كان قليل جداً من المال فى تلك الأيام كافياً لكى يتفرغ الكاتب للعمل الجاد . كانت هناك ما تزال صحف أدبية يمكن أن تدفع جنيهاً عن المقالة النقدية ، وكان من الممكن أن يعيش الإنسان الأعزب فترة لا بأس بها بجنيه. ولم يكن الكتاب الشبان شديدى الولوع بالأرانب والدجاج البرى ، على الرغم من المعجبين بها فى الأزمنة الأخيرة . لكنه كانت توجد دائماً طواحين خالية ، أو عوامات فى نهر التيمس ، وكان الإنسان يستطيع أن يستأجر كوخاً إليزابيثيا جميلا (بدون ماء أو كهرباء) ببضعة جنيهات فى السنة . وكان يتاح للإنسان أحسن منظر ريفى فى العالم فى تلك القرى الإنجليزية التى كانت قد ماتت منذ جيلين ، كما كانت تتاح له حرية شخصية تعتبر بديلا كافياً للحياة فى الحى اللاتينى . وقد استأجر كوبارد كوخاً ، وعاش فى الخيام ، وقام برحلات مشياً على الأقدام فى أوربا . لقد كان صاحب أسلوب صاف ، وكان من الممكن أن يكوّن ثروة من كتابة كتب الرحلات المحبوبة . فكتابا « السيد ليتفوت والجزيرة الخضراء » و « رومى » من الممكن أن يجعلا الرجل الأيرلندى يحنّ دائماً إلى الوطن ، كما أن مجموعة قليلة من الكتاب أضفوا مثلما أضفى من الفخار على إيطاليا :

« القمر لامع ومكتمل ، لكن لم يكن يبدو أنه يضىء الخليج . ليس للمياه تألق . كانت هناك فحسب حركة داكنة لجسم أرجوانى . وقد هددت كل الجنات الشرقية فى جهة ليجورن بسحابة تشبه عشرة آلاف جبل فى الاتساع والارتفاع ، وكانت تشقق كل بضع دقائق برعد لا يحدث صوتاً . لكن « الفيلات » البيض على البحر تألقت بلا مبالاة فى ضوء القمر . وقد وقفت الأشجار اللطيفة ، والزيتون ، والنخيل بلا حراك . وكنت تتعرف على المياه فحسب بالزبد الأبيض يتبعثر حول الصخور . ومن محطة جاثمة على طنف أمكن لبيمش أن يرى فى الفناء تحته : كان هناك حبل للغسيل ممدود

عبر الفناء ، وكان على الحبل سروال مقلوب معلق لكي يجف . كم كانت الجيوب بيضاء ! وقد انعكس على الحائط ظل مصباح قديم فارغ موضوع فوق باب ، انعكس واضحاً وكثيفاً على حائط قريب بواسطة ضوء مصباح الشارع . كانت الساعة التاسعة والنصف ، مع أن ساعة الميدان كانت تشير فحسب إلى الرابعة إلاّ ربعاً . وبدت المدينة خالية بدون حياة ، بدون صوت ، صامتة كالحجر ، حتى تحرك القطار مرة أخرى . عندئذ بدأ السروال يهتز بعنف على الحبل بفعل دفعة ريح مفاجئة ، وكان ظل المصباح على الحائط يتموج رائحاً غادياً » .

فى مجموعات القصص المبكرة : وخاصة فى « الكلب الأسود » (١٩٢٣) وفى القصة الرائعة « ربابة السماك » (١٩٢٥) يخلق الإحساس بالحرية الشخصية شعوراً بالوطن ينظر إليه نظرة جديدة تماماً ، ويخلق حتى الشعور بأن القالب نفسه يعالج بطريقة جديدة . وينظر معظم القصاص أولا إلى القصة القصيرة على أنها تقليد يغريهم ، تقليد لتشيكوف ، وتقليد لموباسان ، وتقليد لجويس فى أمريكا فى هذه الأيام . وهم يخلقون تقاليد خاصة بأنفسهم عند ما يتطور إنتاجهم فحسب . وقد عرف كوبارد تشيكوف وموباسان فى فترة متأخرة ، ولكنه لم يستقر مطلقاً على تقليد دون آخر ، أو لم يستقر فى الحقيقة على أى تقليد ، سوى حاجته الخاصة إلى الإمساك بتلابيب القارئ وجعله ينصت .

ومجاله من حيث القالب متفوق نتيجة لذلك . وأستطيع أن أقول إنه أعظم من أى مجال قصاص آخر . وهناك قصص ، مثل قصة « حقل الخردل » يمكن أن تعتبر تدريباً على طريقة تشيكوف ، وهناك قصص أخرى تشير إلى موباسان ، وتبقى قصص أخرى يبدو أنها قصص شعبية مثل قصص هاردى . ويمكن أن تعتبر قصة « عند بئر لابان » نسخة نثرية لروبرت فروست ، بينما تعتبر قصة « السيد ليتفووت فى الجزيرة الخضراء » مجرد وصف خاطف

لرحلة على الأقدام فى أيرلندا كان من الممكن أن تظهر فى مجلة رحلات . توجد فقرة فى إعلان الناشر عن قصة « السيدة ذات العيون السود » ١٩٣٧ لابد أن يكون قد كتبها كوبارد نفسه ، بفكاهتها التى لا تحتمل ؛ لأنه يعرف بوضوح شديد وجهة نظره بالنسبة لفن القصص : « ظهرت قصصه فى كل الصحف والمجلات ، من الصحف الموجهة إلى الطبقة العليا ذات الحواجب التى تشبه الخنافس ، إلى تلك الموجهة إلى أصحاب الرءوس الصغيرة الوضيعة . كل هؤلاء سواءٌ بالنسبة لهذا الكاتب » . إنه لمن السخرية أن مؤلف مثل هذه القصص لم يصبح مشهوراً على الإطلاق . غير أن هذه الجملة ، ككل الأحكام الصادقة عن أهداف الكاتب ، لا توضح مجال كوبارد فحسب ، بل ونواحى قصوره كذلك .

ويمكن للإنسان أن يتتبع شعوره بالحرية حتى على نحو أحسن فى تفضيله للكيف ، أو كما تعنى الكلمة بالنسبة للرسام ، فى تفضيله للهندسة . وكان هذا يعنى عملياً بالنسبة لكوبارد أنه كلما دخل شخص مطعماً أو عربة سكة حديدية فإنه ينبغى أن يكون هناك شخص أو شىء يلاحظه ، حتى وإن حوّل هذا الشخص عن اهتماماته الخاصة ، فربما زار المستشفى حيث تحتضر حبيبته ، أو السجن حيث ينتظر ابنه الوحيد الإعدام ، ولكنه إذا كان لديه شىء من كوبارد فإنه لا أن يستطيع أبداً يقاوم اهتماماً مؤقتاً برجل عجوز ذى ولع بالشرب . ذلك صحيح تماماً ، وفى حدود تجربة كل إنسان ، فبعض الضعف العصبى يسوقنا إلى أشياء سارة غير مرتبطة بالموضوع حتى عندما نتوقع ما نعرف تماماً أنه نهاية العالم بالنسبة لنا .

ويعنى هذا من الناحية الفنية أننا لكى نكتب قصة تشبه أحسن ما كتب كوبارد فعلينا أن نحمل معنا كراسة ، وندوّن تفاصيل كل لحظة اهتمام وسرور ، كمنظر بيت ريفى من الخارج ، أو تأثيرات الضوء ، أو الانطباعات التى تخلفها الشخصيات العابرة بلغتها الواقعية. ثم علينا أن ندخل هذه الملاحظات

فى نسيج أية قصة يتصادف أن نكتبها ، وذلك لتتجه كل فقرة لتكوّن عملا فنياً كاملا مثل الفقرة التى اقتبستها من « مطاردة الأوزة المتوحشة » .

والأمر كما قال ويتمان وهو يلاحظ شجرة الكافور الحية فى اويزيانا : « أعرف أننى لم أكن لأستطيع أن أفعل ذلك » . لكننى أعتقد أن هذه هى الطريقة التى كتبت بها قصص كوبارد العظيمة المبكرة. فى هذه القصص يتحول سطح القصة دائماً بحدة . لمحات المناظر الريفية ، واختطاف الحديث عن طريق التسمع ، وأسماء القرى والناس الغريبة ، ولافتات الدكاكين الدالة على الجهل ، وحتى الملاحظات المدوّنة فى دفتر الزوار فى الخانات الريفية . وأنا على يقين من أن كوبارد سجل بالفعل شيئاً شبيهاً بملاحظات دفتر الزوار حيث «سجل الرضا البالغ من قسم الروافع فى سكة حديد لندن وكذا وكذا» ، وحيث شكر رجال شرطة بلاستور قائلا « ليس بالكرم الضئيل أن ترضى واحداً وثلاثين شرطياً . ونحن على يقين من أنه لا يوجد مكان معدّ أكثر راحة لتنزل فيه من «تامبل داون دك » . وأشعر شعوراً مؤكداً أنه كان قد رأى أشياء مثل لافتة كنيسة مكتوب عليها « مور الذى يعقد الزواج ، هنا يتم التعميد » ، ومثل لافتة الحداد المكتوب عليها « آخر غلاّء للمطبخ » . إنه ، كما تقول كلمات هارى الحلوة « كان رجلا اعتاد أن يلاحظ مثل هذه الأشياء » . وهذا يساعدنى حتى على تذكر قرية أيرلندية يعلن فيها الجزار المسمى « كلوة » عن نفسه قائلا « محل كلوة للحوم » ، وهى مسألة كانت ستسعد كوبارد أسبوعاً ، وكانت ستظهر حتما فى قصة من قصصه . ومن المؤكد أن الريف كذلك ، حين يرى فى لمحة حية مفاجئة كما يرى من ملاحظات فى دفتر رسام ، من اللحظات التى كان يلتقطها ويحتفظ بها فى جملة أو اثنتين مثل : « انزعج بحشد من العصافير انزلق عبر المساء مع حركة السحابة المستديرة » ، أو مثل صورة الأغنام تساق إلى الحوض : «كان صوت كل الأقدام الراكضة مثل الرخة العابرة . وحين ضغطت فى بعضها

كفيلق جامد وهى تعدو لم يمكن تمييز أى شيء سوى آذان الأغنام السود ترقص كالموج الداكن فى نهر مندفع من اللبن » .

لكن على الرغم من أن كوبارد ربما اعتقد أنه كاتب كل أنواع المجلات ، وبكل طريقة ، كان هناك نوع واحد من القصص كتبه مرة كما لو كان فى قبضة ضغط داخلى ، وهى القصص التى يشكل موضوعها أسرار امرأة ما . ومن الواضح أن بعض التجارب الشخصية كانت مسئولة عن الطريقة التى عاد بها كوبارد إلى الموضوع مرّة بعد أخرى . وقد استعاد ، حتى فى قصصه الأخيرة الكثيرة الثرثرة ، كثيراً من تفوقه عندما كان يعالجها من جديد .

تحتوى المجموعة المبكرة المسماة « آدم وحواء واقرصنى » (١٩٢١) على قصة « دسكى روث » ، وهى واحدة من أجمل وأكثر قصصه تميزاً. وهى تصف رجلاً يمشى كثيراً على رجليه ، وربما كان هو كوبارد نفسه ، يأتى إلى خان فى كوتسوولدز حيث يقابل ساقية جذابة ، وبعد بعض التدلل توافق على أن تجىء إلى حجرته فى ذلك المساء . لكنها عندما تأتى تجهش بالبكاء . وبدلاً من أن يغازلها يقضى الرجل المشاء الوقت مخففاً عنها بعض أحزانها التى لم يعرفها مطلقا . وعند ما يبارح الخان فى الصباح تمنحه ابتسامة مشعة ، وهذا يحيره أيضاً .

لو أن سومرست موم روى هذه القصة فإنّ ابتسامة المرأة لم تكن لتتركنا فى شك مما يقصده . كانت ستعنى ما تعنيه الأغنية القديمة :

ذلك الذى لا يفعل عندما يمكن أن يفعل
لا يفعل عندما يريد أن يفعل .

لكن هذا بطبيعة الحال ليس ما يعنيه كوبارد على الإطلاق . لقد كان مولعاً أساساً بأسرار النساء . إن هذا هو موضوع معظم قصصه العظيمة . وأتصور أن الإنسان من الممكن أن يتتبع أفوله باقتصاره على القصص التى

يرد فيها ذلك . يرد هذا فى« ربابة السماك » (١٩٢٩) ، التى ربما كانت ألطف كتب كوبارد ، فى أشكال عدّة . فقصة « فتاة الووتركريس » ، وهى قصة رائعة تضاهى فى روعتها أحسن قصص تشيكوف ، تصف كيف أن مارى ماكدويل تمر بقصة حب مع فرانك أوبدان،وكيف تجده، تدريجياً . بارداً . ويولد لها طفل ويموت ، وذلك غير معروف لفرانك الذى يخطط ليتزوج فتاة تدعى إليزابيث تملك بعض الثروة . « بدا هذا حسب تفكير مارى خيانة لطفلهما . ذلك الجسم الصغير المدفون تحت خلية النحل فى الحديقة . ولايغير من حالة الفتاة الملتهبة كون فرانك لايعلم . لقد كانت خيانة » .

ويوجد ، مرة أخرى ، الشعور العنيف فحسب ، لأن مارى احتفظت بميلاد الطفل سراً عن فرانك ، ولأنها تستطيع أن تلقى الكبريت على إليزابيث ، وتشوه مظهرها إلى الأبد .

وعندما توضع كلماتها فى جمل يتكون من ذلك الكمال الكيفى فى إنتاج كوبارد، فى بضع تعبيرات محطمة تخدم فى تمييز مارى عن كل امرأة عاطفية . نحن هنا بعيدون عن فلوبير ، وموباسان ، وحصان العربة . وحتى علامات الترقيم تبدو مقصودة ، كما لو كان كوبارد قد اخترعها ليصف ثقل تنفس امرأة مطاردة فى بيت ريفى إنجليزى . « كان هو الذى جعلنى أما . لكنه هو نفسه لم يكن رجلاً على الإطلاق . استغل الفرصة . كانت دناءة . أُحب المسيحية » . وإذا لم يكن هذا من مجموعة جذاذات صحفية لكوبارد فإنه ينبغى أن يكون كذلك ؛ إذ أنه يحمل ريح التوثيق المطلق . ونهاية القصة موثقة بنفس الدرجة . يصل فرانك فى وقت إطلاق سراح مارى من السجن قاصداً أن يلحق بها الضرر ، كما ألحقت الضرر بإليزابيث . لكن علمه بأنه كان أباً يغيره كما يغير مارى . وسرها لم يعد بعد سرّها الخاص . وتزول كراهيتها لفرانك :

وموضوع قصة «المساوم» وهى قصة أكثر شهرة ، هو نفس الموضوع .

والفتاة فى هذه القصة ، وهى تملك بعض الثروة الخاصة ، تحب المساوم ، ولكنها تخجل من أن تشير إلى ذلك وتخفيه . لذا فإنها ترغم أمها التى لاتوافق عليه ، أن تقوم بدور الخاطبة . وينتهى المساوم ، وقد عرف عقلية المرأة العجوز التجارية ، إلى أن ابنتها صفقة رديئة ، ويتزوج بدلا منها فتاة غبية لا تملك فلسا . تلمح فى كلتا القصتين اهتمام كوبارد البالغ بالمال . لكنها لمحة فقط ؛ لأن المال يوضع فى مكانه الملائم — كجزء من ضرورة الحياة . لكن المال الذى كان عرضيا فحسب فى القصص الأخرى يتدخل فى قصة « العشيقة الصغيرة » ، وهى قصة فاتنة ، مع إفراط فيما وصفته بالفعل على أنه « كيف ». تصف القصة كيف أن امرأة طائشة ، مع زوج مخلص طويل التحمل ، تكتشف أن خادمتها القبيحة تقرأ الرسائل التى تتسلمها من عشيقها . وبالتدريج تأخذ فى احتقار العشيق ، واحتقار خيانتها التى كانت جذابة بالنسبة إليها ، هذا إذا كنت قد فهمت القصة فهما سليما ، أساساً بسبب الغموض الذى يحيط بها . لكن فرانسيسكا ليست غنية فحسب ، وإنما يبدو أنها تشارك كوبارد فى سروره البالغ بالشىء الخارج عن الموضوع وغير المتوقع ، لدرجة أنه حتى القارئ الحريص يبدأ فى نسيان العدد الذى بدأ به . فبينما هى وجونريل الطائشة والفتاة المستقيمة يناقشن معنى الحياة توضع حدوات لحصان فى حظيرة قريبة ، ويناقش الحداد والحوذى الخيل بتوسع مفرط :

« ماذا كنت تقول يا أركى ؟

وسأل الحوذى : أتقول يا تيد ؟ أتقول ؟ ماذا كنت أقول ؟

لا أستطيع أن أخبرك يا أركى . الرب الجبار وحده يمكن أن يفعل ذلك . لكنه كان شيئا متعلقا بذلك الحصان على ما أعتقد » .

يوجد عند تلك النقطة إغراء قوى لدى القارئ لكى يسأل ماذا كان كوبارد يقول . لكن الموقف الذى يعبر عن كوبارد طبق الأصل هو ما فى « مطاردة الأوزة المتوحشة » التى اقتبست منها بالفعل الوصف الرائع

للريفيرا الإيطالية . فى هذه القصة يقرر مارتن بيميش ، وهو رجل له دخل موروث يبلغ ستمائة أوسبعمائة جنيه فى السنة (لاحظ الطريقة العفوية التى يلقى بها المبلغ إلقاء) ، أن ينفصل عن زوجته فترة غير محدودة . كان هذا حلما لبيمش من سنوات عدة على ما يبدو ، وربما كان حلم أزواج آخرين كذلك . لكن بيمش محظوظ ؛ إذ يملك « ستمائة أو سبعمائة فى السنة » ومايتبع ذلك . ولم تنجح التجربة تماما . «وقد استفاد من المناسبة فائدة متواضعة مبتهجاً بنجاته ، كم كان ذلك سهلا ، ومسترجعا لكل ما أراد أن يسترجع . لأنه لم تكن لديه فكرة واضحة عن المكان الذى يذهب إليه ، إلا أن يكون ذاهبا .. ذاهبا .. ذاهبا .. » . لذلك انتهى به المطاف فى المتحف البريطانى يدرس الآثار . وفى الوقت الذى كان قد تعب فيه هو من ذلك كانت زوجته قد ذهبت إلى الريفيرا تدرس شيئاً آخر مختلفا عن الآثار فيما يبدو . وهذا كثير جدا بالنسبة له . ويتبعها . وبعد بضعة أيام توافق على أن تعود معه ، ويقرر هو بنبل أن يتجاهل مسألة الرجل الآخر ، إذا كان هناك رجل آخر . لكنهما عندما يصلان إلى ديجون يكتشف اعتقاده فى أنها اخترعت الرجل الآخر لتجعله يركع فحسب . وتتركه زوجته كلية ، وإلى الأبد .

إنها قصة جميلة وصحيحة بالنسبة لمعظمنا . فغموض أثالى هو جوهر جمالها . حين تُفتقد تصبح مغرية من جديد ، وحين يعثر عليها تصبح مملة . ولكنها عندما ينتهك غموضها فتهرب تصبح مرة أخرى كل الجمال الذى فى العالم . كل الجمال فى العالم ، ومن أجل ستمائة أو سبعمائة جنيه حقيرة فى السنة .

فى قصة « حقل الخردل » (١٩٢٦) تبدو مشكلة المال أبعد حتى من أن يسيطر عليها . تصف القصة التى اختيرت عنوانا للمجموعة ، وهى واحدة من روائع كوبارد ، امرأتين ريفيتين فقيرتين تقع كلتاهما فى حب حارس غابة صيد ماجن . وبعد سنوات ، عند ما تحطم الحياة كلتيهما تعان

كل واحدة منهما الحقيقة للأخرى . لكن هذا الإعلان لايعنى بعد شيئا بالنسبة لهما . وتزفر إحداهما قائلة فى كلمات فيها حدّة صراخ مارى ماكداول من على ظهر السفينة : « رب : المهد واللحد هما كل ما هنالك بالنسبة لنا » . لكن قصة « أوليف وكاميلا » تعالج الموضوع بطريقة مرضية أكثر من هذا بكثير . عاشت هاتان الفتاتان معاً لسنوات ، قانعتين على ما يبدو بصحبة بعضهما البعض . حتى إذا ما بدت أوليف تشرب مع البستانى برزت الحقيقة ، وهى أنه خلال علاقتهما كلها كان الرجال الذين ظنتهم أوليف طلابها فى الحقيقة عشاقاً لكاميلا . والفتاتان ، كعائلة بيمش فى« مطاردة الأوزة المتوحشة » فى ظروف مريحة . ويقال فى بدء القصة « كان لدى أوليف من المال ما تفعل به ما تحب—بتواضع ، على حين لاشىء لدى كاميلا سوى جدتها » . والجدّة ، منفصلة عنها ، تموت بالاستسقاء «وتترك لها ثروة» . وأخشى أن أصعد هنا زفرة عميقة على تلك الثروة . إنها أسوأ حتى من ثروة بيمش «ستمائة أو سبعمائة فى السنة » ، وتفصلها عوالم كاملة عن المال القليل الذى يذرى المساوم وفرانك أوبيدان . ويأتى إلى الذهن بقوة متزايدة البيت القائل إن « وجهه وأنفه مضغوطان على واجهة زجاجية لدكان حلوى » . ولعل القارئ يغتفر حتى وصفى غير المهذب له بأنه « عقدة الدخل بدون عمل » .

المعالجة هنا أكثر عفوية . إنها قصة لطيفة . ولكن ينبغى أن أضع يدى على صفحة بعد صفحة جنح فيها جنون كوبارد بالكيف ، وذهب بالمنادمة إلى الجحيم . وأنا أعلم أنه سخر بها فى القصص المبكرة . ولكن الاستطرادات كانت مسلية لتبرير هذه السخرية بما فيه الكفاية . أما فى أوليف وكاميلا فقد وصلت السخرية حداً زائدا عن اللازم . تبدأ القصة بمناقشة للانتحار ، وتقص علينا قصة « طباخ فى لمنجتون ابتلع زجاجا مسحوقا مع البوريج ، أرطالا ، وأرطالا ، وأرطالا ، ولم يؤثر فيه ذلك شيئا » . ثم تستمر مع

منظر فى عربة سكة حديدية عند ما تنفجر زجاجة من ماء الصودا وتبلل أوليف . وكان عليها أن تبدل ملابسها ، وتترك بطبيعة الحال ، «الكورسيه» وراءها – استطراد غير حيّ يتطور إلى نتيجة غير حية .

« أعلنت كاميلا فى قوة أن الشابة الفرنسية التى كانت قد سافرت معهما فى الصباح لابد أنها سرقته .

وقالت أوليف : لماذا ؟

– حسنا ، لماذا يسرق الناس الأشياء ؟ . كان هناك ريح منطق صاف فى سؤال كاميلا ، ولكن أوليف كانت مستخفة .

وتعجبت : كورسيه !!

وقالت أوليف : أعرف رجلاً أصم سرق مرة سماعة أذن » .

لا أشك فى أن خريجاً من خريجى الجامعة سيكتب يوما ما رسالة عن كوبارد توضح أن فقدان كورسيه أوليف رمز لفقدان عفتها الذى أوشك أن يقع ، ولن تكون هناك صعوبة لديه فى تفسير ابتلاع الطباخ للزجاج المجروش ، وسرقة الأصم لسماعة الأذن . ولكننى أجد نفسى باحثا على كل حال عن قلم رصاص ناعم جدا ، لا لأننى ، علم الله ، أريد أن أمحو الشىء الذى يسرنى جدا فى كوبارد ، الشىء الطارئ والاتفاقى ، الناس الشاذين فى حجرة الطعام عندما يدخل البطل ، الضجة والشعور بالعالم الحقيقى الجميل فى الخارج الذى يصف فيه القس نفسه على أنه « مور الذى يعقد الزواج » ، ودكان تاجر الحدائد على أنه « آخر غلاء للمطبخ » . ولكن لأن كل الشخصيات مبعدة ومستبدل بها كوبارد نفسه ، ولأن الإحساس الرائع بالحرية ، الذى نفذ حينا فى كتلة ضرورات الحياة القاتمة وخدرها ، بدأ يخرج عن نطاق السيطرة ، وبدأ الخبز اليومى الضرورى تهب ريحه فى فطير مجنح رقيق ؛ وحين تكون دائما مستريحا مع منطق الظروف ، ومع قوة الأشياء التى يخبرنا

الشاعر الأسبانى أنها يمكن أن تفعل أكثر مما يفعل هرقل نفسه ، حين تكون كذلك فأنت رومانتيكى متعمق ، وأكثر من هذا ، رومانتيكى صاحب دخل مستقل . أوليف وكاميلا فتاتان رائعتان ، لكننى أتمنى أن يضفى عليهما إنسان بعض الثقل . إنهما محتاجتان احتياجا شديدا إلى وظيفة فى مكتب تجعلهما هادئتين فيما بين التاسعة صباحا والخامسة بعد الظهر . التاسعة والخامسة بالنسبة للنسوة غير المتزوجات ، والسابعة والثانية عشرة ، تتخللها إجازة ، بالنسبة للأخريات . هذه الساعات ، التى لابد أن تعطيها النسوة لضرورات الحياة ، هى الوقت الذى يود الإنسان أن يملأه فى قصص كثيرة لطيفة عند كوبارد .

خذ مثلا قصة « باب خروج الطوارئ » (١٩٣٥) . هى قصة فتاة غنية (طبيعى) ، تجد نفسها حاملاً من رجل إيطالى لاتنجذب إليه (طبعا) ، فتهاجر إلى كندا (وأى مكان أحسن ؟) وتتخذ مسكنا مع ضابط حربى اسمه ماكناير ولاتتزوجه (لماذا تتزوجه) ؟ . وتقول : « لقد كانت لنا نية لأن نفعل ذلك فى بعض الأحيان ، ولكننا أخذنا نؤجله ونؤجله حتى بدا فى النهاية أن المسألة لاتستحق . ومنذ عام أو نحوه افترقنا ، إلى النهاية (هكذا فحسب) . وعادت إليزابيث إلى إنجلترا مع ابنها البالغ من العمر عشر سنوات ، وأقامت فى بيت أمها وعمتها، اللتين اعتقدتا أنهامتزوجة منماكناير . ووقعت فى حب رسام اسمه فيكارى فابنز يعيش فى كوخ ، لعله ليس ببعيد من الكوخ الذى عاش فيه كوبارد المتحرر . وقبل أن يمكن لإليزابيث أن تتزوج من فيكارى لابد ، ومعذرة ، أن تتخلص من الزوج الذى ليس زوجا . ولكن ابنها فى النهاية يكره فكرة زواجها مرة أخرى إلى درجة تحس معها أنه من المحتمل أن تعود إلى ماكناير الذى يفترض أنه ميت ، والذى أتى إلى إنجلترا ليبحث عنها .

واضح أن كوبارد منجذب إلى المرأة ومعجب بالحرية الكاملة فى

سلوكها ، ومعجب حتى بضيقها عندما يبدو فيكارى فاينز خجلا من دخول حجرة نومها . لكنه يبدو أنه لم يخطر له مطلقا أن ماهو معجب به حقا ، من وجهة نظر القارئ المتشكك ، هو الدخل الكبير جدا ، أو أن القارئ ربما سأل نفسه كيف كانت ستسلك إليزابيث لو أن دخلها كان نصف ما كان عليه ، أو حتى كيف كانت ستسلك لو أنها فحسب كانت ستتحمل مسئولية كسب عيشها ، أو ، وهذا افتراض متطرف ، كيف كانت ستسلك لو كان عليها أن تساعد أباً مقعداً ؟ . إن الحرية وضرورات الحياة ، وهما القطبان اللذان يجب أن نعيش بينهما نحن معشر الفنانين ، يقتربان جدا من القطبين القديمين الغنى والفقر اللذين نعرفهما فى رومانس العصر الفيكتورى . أن يكون بينهما رابط هذا شيء لاينكره عاقل ، أما أن يكونا متحدين فتلك فكرة ترفضها التجربة . يبدأ الإنسان بمبالغ من المال موازنا السلوك بالمال ، ويصل إلى نتائج من مثل : يستطيع الإنسان بخمسمائة جنيه أن يكون له طفل غير شرعى ، ويستطيع بألف جنيه أن يكون عاشقا فى الريفيرا ، وبألف وخمسمائة جنيه زوجات متعددات ، وبألفين خالصين زوجات متعددات ، وقصة حب مع هندية أمريكية ، .

يالله ! يالها من فرصة ذهبية .

كانت لضعفنا وقاء من ذئاب تقدم العمر .

كان سكاوين بلنت على حق . لكن الذئاب ، فى القصيدة على الأقل ، ذئاب حقيقية ، وليست « عينات » غالية على شكل حيوانات متوحشة بحجم الحيوانات الحية من دكان دمى . ومن أجل كل ثروته ، وكل قصص حبه ، وضع بلنت نفسه فى سجن أيرلندى حقيقى .

هذه هى إحدى مشكلات الأدب فى فترة ما بعد الحرب الأولى . وهى مشكلة خاصة بكوبارد ، مع أنها تصبح واضحة فحسب عندما لايكون قادرا على أن ينفث فيها كل عبقريته . وعند هذه النقطة أبدأ متسائلا عما إذا كان

الموضوع المفضل لدى كوبارد ليس مناسبا أكثر ما يكون للملهاة ، أو حتى للمهزلة ؟ وعما إذا كان نوع الحرية الشخصية الذى يهفو إليه حرية حقيقية على الإطلاق ، وليس مجرد قالب جديد من الجبر الطبيعى القديم الذى يضع أنف الإنسان على حجر المسن ، ولا يعترف أبدا بإمكان رفعها مرة أخرى . وبما أن كوبارد ، مثل لورنس ، رجل الشعب فقد عرف حجر المسن . وعندما يصف أهل طبقته ، من أمثال فرانك أوبيدان والمساوم ، كلاً يحلم بفتاة لطيفة وبعض المال ، تعطيه الحرية الشخصية التى حققها هو نفسه إدراكاً جديدا لإمكانيات حياتهم . ولكنه عندما يحول ذلك إلى ناس من الطبقات الغنية فإن ذلك يتجه إلى أن يصبح رومانتيكية المال والجاه . ولم يكن هذا حقيقة بالنسبة للورنس ؛ فقد كان الرجل رومانتيكيا مستعرا على أى حال . وأجد نفسى أقرأ القصص الأخيرة له التى يصور فيها نفسه كرب عطوف ، أو حارس غابة صيد ، أو واحد من « النَّوَر » أو حصان فحل ، أو نور الشمس جاء إلى الأرض لينقذ النسوة الغنيات من خيبة الأمل الجنسية ، أجد نفسى أقرؤها كما أقرأ القصص الخرافية، والأساطير ،والنثر الشعرى . قدتكون أى شىء على ظهر الأرض إلا أن تكون تمثيل الحياة والمصير الإنسانيين . لكن التفكير فى كوبارد على أنه رب أو حارس غابة صيد يجعلنى أضحك فحسب . وأتصوره جالسا على سور ، بعد أن قدمنى إلى فتاة لطيفة كان لها قصة حب بائسة مع شاعر محدث ، وأسمعه يقول مشيرا إلى مناقشة سابقة لنا « وتظن أننى لست منصفا للشعر الحديث ! » .

فى هذه التطورات تصبح أعظم محاسن كوبارد ، بحق ، أخطاء . وتستمر فكرته الغريبة عن أسرار المرأة ، وغموضها ، والأشياء التى تغرى الرجال ، ولكن الغموض يبدو متطلبا تدريجيا لسبب أكبر وأكبر . ليساعده على الأسلوب الذى اعتاد عليه، حتى لتصبح أغبى ربات البيوت وأكثرهن عامية أكثرهن جاذبية . ويصبح الكيف ، وهو هنا حشر القصة بتفاصيل

رائعة لكنها غير متصلة كثيرا بالموضوع ، أشد إزعاجا ، ويبدو كوبارد كأنه لا يقدم رقصة خليعة ، وإنما ينغمس فى شىء من الاستبداد العصبى : إن الحرية وضرورات الحياة ليستا فكرتين مجردتين ، ولكنهما قطبان مختلفان للحالة الإنسانية . والتركيز الشديد على واحدة يمكن أن ينتج فحسب شكلا غير إنسانى فى الأخرى .

وسأدهش لو لم تنتج الحياة فى الدول الشيوعية ، التى انجذب إليها كوبارد انجذاباً شديداً ، نوعاً جديداً من الشذوذ الشخصى ، نوعا من السلوك الغريب الذى يصور بطريقة كاريكاتيرية مجرد ساوك الرجال والنساء فى بعض البلاد التى هم فيها أحرار ، نظرياً على الأقل .

ارنست همنجواى واسحاق بابل اعظم قصاصى الحرب العالمية الاولى . وربما كان فى ربط بابل بالحرب الاوروبية ، مع ان ارتباطاته اساسا كانت بالحرب الاهلية الروسية ، قليل من عدم الدقة ، ولكن الحربين والرجل ينتميان معا بوضوح الى شىء واحد . وللرجلين معا ما يمكن فحسب ان اسميه برومانتيكية العنف . وذلك واضح عند همنجواى بما فيه الكفاية . ولم يحدث بدا ان اخطأ فاحتفل « بالرحمة والعطف والسلام والحب » . والفضيلة الوحيدة التى يجلها هى الشجاعة العضوية . وحين نقرأ الملاحم النثرية الايرلندية والايسلاندية لا بد ان نكون على استعداد لتبجيل الشجاعة الذنبوية ايضا ، فهى مثل الصبر والعمل حالة ضرورية للوجود . ولكن مجتمعنا قد جددنا الى القدر الذى نتجه فيه الى التسليم بها لرجال الشرطة والملاحين . ولا توجد حتى فى وقت الحرب بين الجنود حميا خاصة بالنسبة المحارب الذائق الشجاعة . انه ليس اكثر من شخص من المحتمل جدا ان يسبب لزملائه بعض الصعوبات .

هذا هو ما اسميه بالرومانتيكية . وبابل يشترك فيها مع همنجواى . يستطيع الانسان فحسب ان يفترض ان الرومانتيكية تذهب عندهما الى ابعاد اعمق من مجرد وجود نفسيهما بالصدفة شجاعين أو فى حالة خجل فى الحرب الحديثة ، وان ذلك يضرب حتما بجذوره فى تجارب المعاناة الطفولة او المراهقة . والانسان الذى أكتسب سمعة الجبن فى الطفولة، ثبت شجاعة خاصة فى اخريات الحياة يكون ميالا بالطبيعة الى اعطاء اهمية لذلك اكثر مما يفعل بقيتنا .

ونحن لا نعرف ماذا كانت تجربة همنجواى ، لكن من السهل بما فيه الكفاية أن نتخيل ان بابل لا بد وان يكون قد ارتبط بالمعاناة والاهانة كاى طفل يهودى عبقرى فى مجتمع نصف بربرى مدتنا لغته بالكلمة التى نستعملها للتعبير عن القسوة مع اليهود . ولو ان اسحاق بابل لم يتخيل نفسه كثيرا على انه الثائر حامل البندقية لكان صبيا غريبا . ومع ذلك فهذا الخيال يتناقض مع شىء عميق جدا فى الشخصية اليهودية وهو الاحساس الغريزى

خطأ مطبعي بالترقيم

بلن المال ممتاز والسلطة حسنة ولكن الكتب تفوقها من بعض النواحى ، وذ ... تقليد يفضل الفكر على الشيء والكلمة على الفعل .

وهذا هو السبب فى أن اليهودى عندما يفجر يفجر بشكل كامل ، لأنه تجتمع فيه شخصية مزدوجة للمجرم والخائن . وتستمد رومانتيكية العنف عند بابل حدتها من الصراع الموجود فى نفسه بين المثقف اليهودى ورئيس الادارة السوفيتى . وقد استطاع ان يعيش مع هذا الصراع عن طريق جعل العنف رومانتيكيا .

من أشهر اعمال بابل « الفرسان الحمر » (١٩٢٦) ، وهى مجموعة قصص اثرت فى تأثيرا مهما جدا عندما ظهرت فى اللغة الانجليزية . وهى ليست اكثر اعماله دلالة عليه ، كما اننى لا اقول انها احسن اعماله ، و« حكايات الاوديسا » التى ظهرت سنة ١٩٢٤ اكثر دلالة منها على جوهر بابل ، وادنى من هذا وذاك القصص المتفرقة التى كتبها قبل ان يقتله اتباع ستالين فى مفتتح الحرب العالمية الثانية .

ويوجد فى قصصه المبكر بالفعل شيء من الطريقة الشكلية العالية الموجودة فى القصص المتاخر والتى تشبه طريقة همنجواى شبها كبيرا . وبما ان احدهما لا يمكن ان يكون قد تاثر بالاخر فلا بد ان نتتبع اسلوب كل منهما فى منبع مشترك هو فلوبير قطعا . وحين نأخذ فى الحسبان تأثير فلوبير على القصة القصيرة الحديثة لا يكون كثيرا ان نقول انه ينبغى ان يعد حقا بين القصاص . والصلة غير العادية التى ارساها بين الموضوع والاسلوب تكاد تكون غير ممكنة فى الرواية ، ولكننا نرى فى القصة القصيرة مرة بعد مرة كيف تخدم فى تحديد القالب ، وارساء البداية والنهاية ، واذكاء الحدة التى هى ضرورية جدا فى القصة ولكنها محرجة تماما فى الرواية حيث ينبغى أن يكون لكل شيء سمة من اسلوب الحياة العادية .

نرى فى قصص بابل المبكرة الحاجة الشخصية التى املت هذه القصص على نحو اكثر وضوحا . ونرى مع ذلك عنصرا ضئيلا من التزييف علينا ان نصححه ، اللهم الا اذا كنا على استعداد للوقوع فى نفس الخطأ الذى وقع فيه ليونيل تريلنج فى مقدمته اللطيفة لهذه القصص

بعد أن اقتبس السيد تريلنج عبارة هازلت القائلة باننا « نميل بالطبيعة الى تصوير ما هو قوى ومخور ووحشى » أجاب قائلا « اننا بالاحرى نميل الى تصوير ما هو حقيقى » . ولا أميل ميلا شديدا ، خارج نطاق اللجمة النثرية ، الى ما هو قوى ومخبور ووحشى ، ولكننى اذا كنت اعتمد فى فكرتى عن الحقيقة على قطاع الطرق فى الاوديسا عند بابل فانا اذن فى ورطة سيئة حقا .

وقطاع الطرق عند بابل اقل شبها بالحقيقة كثيرا من قطاع طرق تشيكاغو عند همنجواى ، لان الاخيرين شوهدوا فى مرحلة ثالثة على الاقل من خلال وسيلة هى الافلام او المجلات « البوليسية الحقيقية » (كاردار وطفل بروكلين ذو الوجه الاصفر والصوت الناعم الذى قتل ببطء ، وبحب ، بطعنات سكين منتنة السرعة) . هذا بينما قطاع الطرق عند بابل لم يوجدوا مطلقا خارج الخيال الجامح لصبى يهودى رقيق مثقف طورد فى الشوارع مثل كلب عجوز ، وكان ذهنه مليئا بقراصنة زاهى الالوان . خذ مثلا زواج اخت قاطع الطريق المصور بطريقة فلوبير الزاهية فى « سالامبو » :

« ادى كل شىء بالغ النبل من بضائعنا المهربة ، كل شىء اشتهرت به الارض من جانب الى آخر ، ادى وظيفته المدهشة المتطلعة فى تلك الليلة ذات النجوم الصيفة الزرقة . وادنات الخمور المجلوبة من تلك الاماكن المعدات ، وجعلت الارجل تضعف فى لذة ، ودوخت الاذهان ، وحركت تجشؤات فرقعت جهيرة كاصوات النفير تدعو الى المعركة . وقد حمل الطباخ الزنجى ، الذى كان قد قدم قبل ذلك بثلاثة ايام ، دون أن يرى فى الجمارك ، جرارا بجرا من الخمر الجمايكى ، وخمرا رقيقا من ماديرا ، وسجاير من مزارع بيربونت مورجان ، وبرتقالا من ضواحى أورشليم ... وهنا ابدى اصدقاء الملك ماذا يعنى الدم الازرق ، وماذا تعنى فروسية حى مولدافانكا التى لم تكن قد انتهت بعد . وطرحوا على الصوانى الفضية بحركات اليد الرصينة التى لا توصف عملات ذهبية ، وخواتم ، وحبات ياقوت منظومة » [10] .

ولنقول جادا : هل هـذا هو ما يسميه السيد تريلنج « حقيقى » ؟ « بحركات اليد الرصينة التى لا توصف » ؟ ، ان قطاع الطرق هؤلاء

مأخوذون مباشرة من أوبرا المتسول ! انظر كيف يكتب بيتى كريك قاطع الطريق الى الرجل التعس الذى يطلب منه مالا ليحميه :

« الى السامى المقام روفين ابن جوزيف ! كن مطوما وضع يوم السبت تحت الميزاب .. الخ . واذا رفضت كما رفضت آخر مرة فاعلم ان خيبة امل كبرى تنتظرك فى حياتك الخاصة . مع الاحترامات من البنتزيون كريك الذى تعرفه » . هل يعتقد اى انسان ان مجلة جادة مثل مجلة « المخبر الحقيقى » يمكن أن تطبع حتى مثل هذه المادة على انها « حقيقية » ؟ . على انه يوجد ادلّ من هذا بكثير . عندما يقتل احد افراد عصابة بنى موظفا يهوديا بريئا أثناء قطع الطريق فى بنى لا يدفن الضحية فى طريقة قطاع طرق هوليوود فحسب ولكنه يدفن الناس بجواره فى موكب على نفس المستوى من الفخامة ، ثم يلقى خطابا جنازيا فوق القبرين :

« هناك اناس يعرفون كيف يشربون الفودكا ، وهناك اناس لا يعرفون كيف يشربون الفودكا ولكنهم يشربونها على كل حال . والمجموعة الاولى ، كما ترون ، تحصل على كفايتها من الفرح والحزن . والمجموعة الثانية تتالم لكل هؤلاء الذين يشربون الفودكا دون ان يعرفوا كيف . لذا سيداتى انساتى سادتى ، بعد ان صلينا على جوزيفنا المسكين اطلب اليكم ان تشيعوا شخصا غير معروف لديكم الى مقره الاخير ولكنه ميت فعلا . هذا الشخص هو سافلى بتسيس » .

والآن فان اى قارىء لهذه القطعة ربما التمس له عذرا لاعتقاده أن المؤلف الاصلى هو دامون راينون . لكن دامون راينون ايضا ربما كان واقعيا ؟ . وينبغى ان انعت هذا بانه ظرف يهودى فى احسن حالاته ، وانعت ايكى بابل بانه كذاب ذو عبقرية ضخمة . لكن ارجوكم سيداتى آنساتى سادتى لا تدعوا مصطلحاتنا تختلط ! مهما تكن هذه فانها ليست واقعية . وهذا بالطبع ليس كل شىء بالنسبة « لحكايات الاوديسا » فهناك قد سمى السلب الجماعى لسنة ١٩٠٥ . ومع اننى لشعر شعور اكيدا ان بابل ، وهو الرومانتيكى ، قد لعب بها فانها قريبة جدا مما نعرف جميعا عن حقيقة التفرقة العنصرية لدرجة انها لا تؤثر فى .

ماخوذون مباشرة من أوبرا المتسول ! انظر كيف يكتب بيتى كريك قاطع الطريق الى الرجل التعس الذى يطلب منه مالا ليحميه :

« الى السامى المقام رونين ابن جوزيف ! كن مطوما وضع يوم السبت تحت الميزاب .. الخ . واذا رفضت كما رفضت آخر مرة فاعلم ان خيبة امل كبرى تنتظرك فى حياتك الخاصة . مع الاحترامات من البنتزيون كريك الذى تعرفه » . هل يعتقد اى انسان ان مجلة جادة مثل مجلة « المخبر الحقيقى » يمكن ان تطبع حتى مثل هذه المادة على انها « حقيقية » ؟ . على انه يوجد ادل من هذا بكثير . عندما يقتل احد افراد عصابة بنى موظفا يهوديا بريئا اثناء قطع الطريق فى بنى لا يدفن الضحية فى طريقة قطاع طرق هوليوود فحسب ولكنه يدفن القاتل بجواره فى موكب على نفس المستوى من الفخامة ، ثم يلقى خطابا جنازيا فوق القبرين :

« هناك اناس يعرفون كيف يشربون الفودكا ، وهناك اناس لا يعرفون كيف يشربون الفودكا ولكنهم يشربونها على كل حال. والمجموعة الاولى ، كما ترون ، تحصل على كفايتها من الفرح والحزن . والمجموعة الثانية تتالم لكل هؤلاء الذين يشربون الفودكا دون ان يعرفوا كيف . لذا سيداتى انساتى سادتى ، بعد ان صلينا على جوزيفنا المسكين اطلب اليكم ان تشيعوا شخصا غير معروف لديكم الى مقره الاخير ولكنه بيت فعلا . هذا الشخص هو سافلى بتسيس » .

والآن فان اى قارىء لهذه القطعة ربما التمس له عذرا لاعتقاده ان المؤلف الاصلى هو دامون راينون . لكن دامون راينون ايضا ربما كان واقعيا ؟ . وينبغى ان انعت هذا بانه ظرف يهودى فى احسن حالاته ، وانعت ايكى بابل بانه كذاب ذو عبقرية ضخمة . لكن ارجوكم سيداتى آنساتى سادتى لا تدعوا مصطلحاتنا تختلط ! مهما تكن هذه فانها ليست واقعية . وهذا بالطبع ليس كل شىء بالنسبة « لحكايات الاوديسا » فهناك قصص السلب الجماعى لسنة ١٩٠٥ . ومع أننى اشعر شعورا اكيدا ان بابل ، وهو الرومانتيكى ، قد لعب بها فانها قريبة جدا مما نعرف جميعا عن حقيقة التفرقة العنصرية لدرجة انها لا تؤثر فى .

من الممكن ان يكون هذا بالطبع مجرد اخفاق فى التكنيك ، ولكنه يرد مرة بعد مرة . فالانسان الذى اعتبره عبقريا يكتب قصص « كارل بانكل » و« فى البدروم » . لكن يظهر لنه فى قصة « السفينة البخارية كاو — ويت » يبدو انه يتوقع منى ان اعجب بسلوك الرفيق ماكيف الذى اعدم فى بطء ملاح القارب السكير الذى كان موكولا اليه احضار القمح الذى يحتاج اليه قطاع موسكو بشدة . ويعطينى هذا نفس المتعة البالغة التى اجربها عندما يصف الرفيق شو بحماس كيف ان الرفيق لينين طبق الحضور فى المواعيد بالضبط على نظار المحطات بقتل المتاخرين فى الحال. وقد عانيت من نظار المحطات على عكس الرفاق شو ولينين ، ولكن اننى اعرف ما يمكن أن يحدث فى وقت الحرب نتيجة للمواصلات الرديئة . ولكننى ما زلت اشعر بان هناك طرقا اخرى لضبط مواعيد القطارات احسن من قتل نظار المحطات . والحق انه لولا ان نظام السكة الحديدية الروسى اجود بكثير من نظام السكك الحديدية الاوربية لاصبح قتل نظار المحطات عديم التاثير تماما مثل جلد الساحرات الذى فعله احد شخصيات ترجنيف عندما ابت عربته الضخمة ان تدور . انه ليس شيئا شريرا فحسب . انه شىء غبى كذلك .

وما يتضح من هذه القصص الذكية هو انطباع عن طفل يهودى مبلبل الذهن وجذاب وغير عادى . وانا اكثر رضا عن القصص المتاخرة التى هى صراحة اكثر يهودية بكثير ، مثل القصة التى تصف كيف يصادر الشيوعيون نعشا يوفر لسكان « بيت للعجائز » بجوار المقبرة كسبا مريحا . لكننى ، مرة اخرى ، لا افكر فى تشيكوف او موباسان وانما فى دامون رانيون عندما اقرا خطاب حارس المقبرة بريدون للعجائز الذين فقدوا وسيلتهم الوحيدة لكسب العيش :

« هناك اناس يعيشون عيشة اسوا منكم . وهناك الاف فوق آلاف يعيشون عيشة اسوا من الناس الذين يعيشون اسوا منكم . انك تزرع الكدر يا ارى ليب وستجنى الشر غازات فى بطنك . انكم ستكونون جميعا رجالا ميتين اذا تخليت عنكم . وستموتون اذا ذهبت فى طريقى وذهبتم فى طريقكم . ستموت يا ارى ليب . . وانت يا ميراندلس . لكن اخبرونى قبل ان تموتوا لاننى مهتم بالجواب : الدنيا بالصدفة قوة سوفييتية

لم ليس لدينا ؟ اذا لم يكن لدينا ، وكنت على خطأ ، اذن فخذونى الى السيد بيرزون فى ركن دى ريباس ويكاتيرنشكايا حيث عملت صانع صدار طيلة حياتى » .

هذا ليس « قوة ونخار ووحشية » او اى شىء من هذا القبيل . انه مزاح يهودى خالص . ويتمتع بابل بقدرته الخاصة ككذاب عبقرى . وينبغى على الانسان ان يتذكر هذا حين يقترب من مجموعة قصص مثل مجموعة « الفرسان الحمر » . والسيد تريلنج لايزيد على ان يهز كتفيه امام احتجاجات الجنرال بودينى الذى اعتبر ذلك ، على حق لو على غير حق ، طعنا فى جنوده . ولااقول بأن الفظائع لا تحدث (فقد شاهدت واحدة او اثنتين) ، ولا اجادل فى ان الاحوال لم تكن اكثر سوءا بكثير فى بلاد لم ارها مثل بولنده وفلسطين . وما اقوله هو انه عندما يصف يهودى ذو خيال عنيف مناظر العنف فينبغى ان يسأل الانسان نفسه هل هو يصف ماراى او ماظن انه كان ينبغى عليه ان يرى . وانا متأكد من ان بابل لم ير على الاطلاق بعض الاشياء التى وصفها . وتجاربى مع الجزويت واليهود تجارب مرضية على نحو ما ، ولكننى كقارىء لقصص مثيرة ادرك ان تجربتى ليست شيئا يعتمد عليه لان كل الجزويت فى القصص المثيرة دساسون ولهم قصص حب مع نساء المجتمع الشريرات ، وكل اليهود اناس يشربون دماء اطفال النصارى . وبابل تجربة جديدة بالنسبة لى ، ففيه اجد وصفا للجزويت كتبه يهودى :

« فتات الازرار المصنوعة من العظم تحت اصابعنا ، وانزلقت الايقونات الى الوسط وانفتحت الى الخارج كاشفة عن ممرات تحت الارض وعن مغارات متعفنة . كان المعبد معبدا قديما وممتلئا بالاسرار . وقد رقدت فى حيطانه الضخمة طرقات مختفية وكوى وابواب تتحرك جانبا دون صوت . يا قسيس يا احمق ! لتعلق صدارى اتباعك فوق مسامير على صليب المسيح ! وفى قدس الاقداس وجدنا صندوقا فيه قطع ذهبية، وحقيبة من جلد مراكشى فيها اوراق مالية ، وحقائب تجار مجوهرات باريسيين ممتلئة بخواتم من البلاتين » .

اننى اتمنى ان يكتب بعض الجزويت شيئا مماثلا عن معابد اليهود. واعرف قسيسا يقوم بعرض جيد جدا فى حملة تشهيره الشهرية المنتظمة

لكنه ليس من الجزويت ، وليست لديه ربح السرور الاحمق التي يستعملها بابل . لكن هل من الضروري أن نكون ساخرين حتى بالنسبة لهذا النـ من الاشياء هل يمكن أن يكون هناك قارىء تبلغ به الصراحة حدا لا يتساءل فيه عما اذا كانت الكنائس الجزويتية عند بابل اتت من تجربته او من خياله؟

لكننا اذا اتفقنا ، انا والقارىء ، على مصدر الكنائس فماذا نقول عن الجو العائلى الروسى كما بدا ليهودى اوديسا ؟ . يقبض الاب ، الذى تحول الى خائن وانضم الى جيش الجنرال دينيكين ، يقبض على فصيلة شيوعية فيها ولداه :

« واخذونا جميعا سجناء لهذا السبب ، ووقعت عين ابى على اخى تيودور وبدا يسبه قائلا : « متوحش ، وغير احمر ، ابن عاهر : » وقائلا كل انواع الاشياء الاخرى . ومضى يسبه حتى نزل الظلام ، ومات تيودور .

نحن نعلم جميعا انه كثيرا ما يقف الاب ضد الابن والاخ ضد الاخ فى الحرب الاهلية . وما من شك فى انه قد يقتل احدهما الاخر فى بعض الاحيان (وقد عرفت بالفعل عندما كنت سجينا ابا له ابن من الحراس . وعندما كان الاب يخرج ليتمشى كان الابن يمشى بجانبه خارج الاسلاك ويتمتم : ابى ، امى تقول لك كيف حالك ؟ . ويجيب الاب بمرارة : « اذهب عنى يا ابن البغى ! ») .

لقد احصيت عدد الزوجات اللائى ضربهن ازواجهن حتى الموت فى كتابات ماكسيم جوركى ، ولكننى ما زلت اقول بأن هذا التصوير للحب الابوى كان فريدا ، حتى ولو لم يجود بتصوير الحب البنوى الذى تلا ذلك ، لأن سيمون اخا تيودور يقبض على الاب فى الوقت المناسب :

« لكن سيمون قبض على الاب ، وهذا حسن . وبدا يجلده . وقد صف كل الرجال المحاربين فى الفناء كما تقضى تقاليد الجيش . ثم سكب سيمون الماء على ذقن الاب وسأله :

« هل انت على ما يرام فى يدى يا ابى ؟

وقال الاب : لا ، لست على ما يرام .

ثم قال سيمون : ونبسق ، هل كان على ما يرام في بيتك عندما قتلته ؟

وقال الاب : لا ، لقد كانت ظروف تيز عسيرة .

ثم سأل سيمون الاب : وهل ظننت يا ابى ان الظروف ستكون عسيرة بالنسبة لك ؟

وقال الاب : لا ، لم اظن ان الظروف ستكون عسيرة بالنسبة لى .

ثم تحول سيمون الينا جميعا وقال : والذى اظنه انا هو اننى لو وقعت فى قبضة صبيانة لساطع اربا .. والآن سنجهز عليك يا ابى » .

ولا اظن اننا ينبغى ان نلوم الجنرال بودينى كثيرا اذا كان هناك نقص فى التمرس الفنى ، لانه لم يعد ان ذلك حسنة بالنسبة للجيش . واعرف ضباطا كثيرين ايرلنديين وانجليزا وامريكان كانوا سيشعرون نفس الشعور . ولم اقتبس هذا لاكبر من عنصر التزييف عند بابل . فربما راى اشياء تحجز الخيال اكثر مما راى معظمنا . وعلى كل فقد كان يعالج مشكلة عاطفية لا يمكن أن يحكم عليها بالمستويات الحرفية للجنرال بودينى والسيد تريلنج . ونستطيع ان نقدر هذه المشكلة فى القصة التى تحكى كيف ان القصاص اغضب رفاقه حيث ركب فى المعركة بمسدس غير محشو حتى يتاكد من ان دم اى شخص لا يقع عليه . ونستطيع ان نقدرها حتى على نحو احسن فى قصة مثل قصته « موت دلجوشوف » ، وفيها يجد القصاص فى اثناء الانسحاب رجلا يعانى من جرح قاتل ويرجوه ان يقتله قبل ان يعذبه العدو فيجفل من المسئولية الخطيرة . وكنتيجة لهذا يكاد هو نفسه يقتل بين احد اعز اصدقائه الذى يقول له بعد ان يقتل الرجل الجريح : انت يا ابن الزنى الساجر لديك من العطف على رفاقك ما لدى القط على الفار .

هنا قطعا يتكلم المثالى اليهودى . وليست القصص التى يجسد فيها بابل العنف العضوى مزيفة وملتوية كلها . لا يوجد شىء زائف فى قصة « موت دلجوشوف » ، ولا فى قصة لطيفة اخرى تسمى « انتقام برشتشيبشا » . فى هذه القصة يذهب صبى قوتازى ، كان ابواه قد قتلا

بيد البيض ، من بيت الى بيت يجمع ممتلكات العائلة التى سرقها بعض الجيران عديمى المشاعر ويقتل حائزيها . وبعدئذ ، وعلى رأس الاثة ايام ، يشعل النار فى بيته ويركب منطلقا . من الممكن أن تكون هذه الحادثة ببساطة حادثة فى ملحمة نثرية ايرلندية أو ايسلاندية تؤثر فينا كما تؤثر فينا الاحداث الرهيبة فى تلك الملاحم دون أن تلغى من شعورنا بالانسانية العامة التى نشترك فيها مع مؤلفيها .

لكنه ليس لدى مثل هذا الشعور بالنسبة للقصة الاخرى التى اقتبستها . فمهما يكن من انجذاب يهودى مثقف الى العنف فدعنى اقول ان الاب اليهودى الذى جلد ابنه حتى الموت لا يلقى ترحيبا متحمسا من المجتمع، والابن الذى جلد اباه حتى الموت قد يعامل حتى بشىء من التحفظ ، فى المجتمعات التى اعرفها على الاقل . واحس أن القصة حرفية ومزيفة بنفس الطريقة التى احس بها ان وصف قطاع الطريق فى « الاوديسا » وكنائس الجزويت ايضا حرفية ومزيفة . ان بابل انكر اسلافه فى ذلك التحمس لعنف القوقاز .

وبابل اعظم تأثيرا عندى عندما يتذكر اسلافه ويكتب عن الصراع الذى يجده فى نفسه عندما يخلط بين الثقافتين الشيوعية والانسانية ويظهرهما لنا فى حالة تقابل :

« كانت اشياء مبعثرة فى فوضى . مذكرات للاعلام وضمامات من شعر شاعر يهودى صورتا لينين وموسانيدس ترقدان جنبا الى جنب . الحديد المحبوك لجمجمة لينين بجانب الحرير القاتم لصور مامونيدس . خصلة من شعر امرأة ترقد على كتاب . قرارات المؤتمر السادس للحزب وهوامش النشرات الشيوعية كانت تزدحم بابيات معوجة من الشعر العبرى القديم . وانهمرت فوقى فى شح وضيق صفحات من نشيد الانشاد ، وذخيرة مسدس » .

ويستطيع الانسان ان يدرس هذا الصراع بصورة احسن فى قصة اطيفة مثل قصة « رئيس الفرقة ترونوف » حيث أن البناء الشكلى يكشف عن ذلك بصفة خاصة . وتحكى القصة من حيث الترتيب الزمنى كيف كان ترونوف يقتل سجناءه ، وكيف انه عنف القصاص لانه لم يطع

الاولى ... وتأتى فرقة المأثرات الامريكية تحوم فوق الرءوس ، ويتسرر ترونوف ورفاقه محاولة طردهم بينما تهرب الفرقة . ويقتل ترونوف ، وتقام له جنازة بطل وشعائر قوقازية حادة . بينما يضيع للقصاص فى الحى اليهودى ، كانما يبحث عن راحة لعقله المشتت ، ليجد اليهود هناك يتشاجرون حول نقاط مقيتة فى الديانة ».

« كانت طائفة منهم « اليهود الارثوذكس » تمجد تعاليم اداسينا حاخام بلز . ولهذا كان يهاجم الهاسيديم ذوو العقيدة المعتدلة من اتباع جورا حاخام جوسياتين . كان اليهود يتناقشون حول التفسير الصوفى ذاكرين فى مناقشاتهم اليجا « وجون فيلنا » وتوبيخ الهاسيديم » .

وفى مكان يضع فيه احد النور صوات للخيول يهاجم احد جماعة القوقاز اليهودى لانه ضرب البطل ترونوف فى ذلك الصباح ، وهى قصة نعلم فعلا انها مزيفة ، ولكن النزاع بين البطل الميت واليهودى الحى يصبح اسطوريا . انها قصة جميلة ، تعبر بطريق مجازى وبشكل مؤثر عن مأساة شاب يهودى هجر قومه ومشاحناتهم الدينية المجنونة املا فى مستقبل افضل للانسانية ، ولكن القوقاز المتوحشين قطاع الرقاب الذين يعجب بهم سوف لا يقبلونه ابدا . ويمكن ان تحكى عن طريق القصص المباشر والترتيب الزمنى كما لخصتها ، ويمكن ان تحكى عن طريق الارتداد بدءا من منظر الجنازة المتوحش الى موت ترونوف ، ثم الانتهاء بتناقض المشاجرات اليهودية . وبدلا من هذا ، ولأن بابل يريد ان يتتبع خط تفكيره الخاص المضطرب ، تبدأ بالجنازة ، وتمضى الى النقاش بين الفرق اليهودية ، وتنتهى بالشجار حول قتل السجناء وموت ترونوف البطولى . وبهذه الطريقة النقلة فحسب امكن ان يعبر بابل دون خطابة دعائية عن ايمانه الاخير بترونوف والفكرة البطولية .

واظن ان هناك كثيرا من بنى كريك عند بابل ، ويبدو ايضا انه كان يعتقد فى معظم الاحيان « ان العاطفة تحكم العالم » . وعلى هذا فان قصص « الفرسان الحمر » تحتوى على شعر اكثر مما تحتوى على قصص . وربما كان هذا هو جانب الضعف فيها بحسب ظنى . ان العاطفة لا يمكن ان تحكم عالم القصاص . انها تترك اشياء كثيرة جدا بدون شرح .

* وانا الآن افضل القصص المتأخرة مثل قصة الاوتيسا التى اقتبستها بالكامل من « من نهاية بيت المجائز » . وتقدم لنا هذه ايضا التناقض بين الشيوعيين واليهود . لكن فيها مرحا خبيثا يجعلنى اتساءل عما اذا كان بابل نفسه لم يبدأ يشك فى امتياز الشيوعيين . انها ايضا تترك اشياء كثيرة بدون شرح .

لكانما بابل كما نعد بدا يدرك أن التحالف بين اليهودى الذى ذهب الى المعركة بمسدس غير محشو والرفيق بابل الذى تسلل ليصف المذابح والاغتصاب كان يقترب من نهايته ، وان الرفيق ستالين الذى اعجب بنثره الهادف سوف يتعامل معه ومع نوعه بمسدسات محشوة .

١٠

فتاة عند باب السجن

إن أدب النهضة الأيرلندية أدب خاص بالرجال . وأتصور الشىء نفسه فيما يخص أدب كل النهضات . ويكاد هؤلاء الرجال أن يكونوا بالضرورة رجال عمل فى أثواب رجال فكر ، أو رجال فكر فى أثواب رجال عمل . وفى مثل تلك المغامرات الطائشة، من منح وطن متأخر أدباً لايريده، لابد أن يترك النساء فى البيوت ، أو على الأكثر يسمح لهن فحسب بإحضار الطعام إلى أبواب السجن ؛ لأن انفجار قذيفة طائرة من الممكن أن يصيبهن بضرر أكثر كثيرا مما يمكن أن يصيب الرجال . ويمكن أن يعتمد الرجل قليلا على المجتمع ويعيش مستريحا ، لكن النساء ينتمين إلى المجتمع ، وفى المجتمع يكون العتاد الروحى أعظم تأثيرا . وقد كانت الليدى جريجورى جزءاً بالطبع من الحركة التى يستحيل أن يفكر فيها بدونها . لكنه من الصعب أيضا أن يفكر فيها على أنها امرأة نموذجية . وأعتقد أن ييتس هو الذى روى كيف أنها عند ما هددها شخص من الوطنيين بالاغتيال هيأت له فرصة كاملة . وروى آخر كيف أنه عندما أخلت مدافع التان والبلاك شارع أوكونيل من الناس وقفت السيدة العجوز وحدها فى الشارع ، وهزت قبضتيها وصاحت : ليحى المتمردون ! . وأذكر أنا شخصيا كيف أنه عندما كانت تنفجر قنبلة فى منطقتها كانت تجمع نفسها وتقول : « إنها فحسب زوبعة أخرى فى فنجان » .

لذلك فإن الأيرلندى الذى يقرأ قصص مارى لافن يكون فى حيرة بالفعل أكثر مما يكون الأجنبى ، وتختفى بالفعل عن النظر ثورته القريبة

المرئية من خلال عينيها . لقد كتبت قصة واحدة فقط عنها هى « الابن الوطنى » ، وهذا أكثر من كف من وجهة النظر الوطنية . وهى تصف شابين أحدهما ثائر والثانى «ابن أمه» ، يعجب بالثورة من بعيد بالرغم من احتقار أمه لها . وعندما يحاول الثورى أن يهرب من أعدائه يحاول « ابن أمه » إيواءه ، ولكن كل ما يحدث هو أنه تجرحه الأسلاك الشائكة ، ويعود برقة إلى سلطة «ماما» ، والبوليس المحلى . والظاهر أن الثورة تهدف إلى القضاء على تسلط الأمومة الأيرلندى ، وهو نمط يبدو أن الآنسة لافين تكرهه . وربما اعتبرت الثورة فاشلة لأن تسلط الأمومة مستمر . وربما كانت وجهة النظر هذه تسوية بحتة ؛ فقد يعدم الرجل ، كما تكشف القصة ، لأنه يعتقد أن « ابن أمه » نمط أحسن بكثير من الثائر مونجون . وربما تشعر أنه يميل إلى العطف على أى إنسان واقع تحت تأثير أمه إذا سولت له نفسه أن يعتدى عليه فى المستقبل .

لكن الأيرلندى ، هنا على الأقل ، يقف على أرض معهودة ، أرض أوفلاهيرتى وأوكيسى . وهو يتلقى صدمة حقيقية فحسب عندما يتحول إلى القصص الأخرى . ذلك لأنه ، مع أن الأسماء والتفاصيل والحوار تبدو كلها دقيقة لاشية فيها ، يبدو له أنه يقرأ ترجنيف أو ليسكوف لأول مرة ؛ من حيث إنه يقع تحت ضغط عدم الخبرة المادية بالجو كله ، بالمقاييس ، والملابس ، والعملة ، وأسماء الأسلاف. فأولاً هناك الثراء الحسى ، وبخاصة فيما يتعلق بحاسة الشم : « كانت هناك متعة غريبة أيضا فى الرائحة الطينية لملابس الأطفال وقمصان توم المستعملة . وحتى الرائحة التى كانت تقابل معدتها وهى فتاة كانت لها روعة دافئة وغريبة بالنسبة لها الآن . وفى المساء، عندما كانت تعلق الفوط بجوار النار لتجف ، ويتصاعد البخار منها، كانت تقفل عينيها وتأخذ نفساً عميقا ، وتشعر بالأمن والضمان والراحة » . وحتى كلمة « الفوط » فى قصة أيرلندية ليست أكثر غرابة من الإحساس بتلك

السطور فى قصة « زوجة المفتش » . ومن المؤكد أنه عندما يقرأ الإنسان القصص الروسى لايوجد شىء أكثر تفزيعا ، من جهة علم النفس ، من القطعة التالية من قصة « أم الراهبة » :

« إن لدى النساء مسالك غريبة من العفة الضاربة فى أنفسهن ، مهما طالت فترة زواجهن ، أو مهما أحببن حباً حاراً . لذلك فإن انتصاراً غريباً كان يحل فى قلوب معظم النسوة عندما كن يسمعن بأن فتاة شابة دخلت الدير . وكن يشعرن بعداء مؤقت نحو أزواجهن فى أثناء النهار عندما يتحركن فى البيت ، ونحو الأشياء التى تخصهم ، مناضدهم ومقاعدهم . نعم حقيقة ، نحو أطباقهم ومنشفات أطباقهم » .

وأفكر فى عزيزتى الليدى جريجورى ، والنهاية الجبارة لقصة « باب السجن » ، كما أفكر فيما كتب آخر امبراطور روسى فى مفكرته عندما سمع بالثورة قائلاً : « أحداث لطيفة » ، وأسائل نفسى عما إذا كان معظم النساء يشعرن هكذا حقيقة . لكننى عندئذ أتذكر كذلك فتاة « دير العطية البحرى » التى أتت باب السجن الحقيقى ، ومعها الكعك المخبوز حديثاً فى حقيبتها المعلقة فى ذراعها والتى تتسوق فيها . ومع أن هذا من الناحية العملية قد وضع خارج الأدب الأيرلندى الحديث فإننى أتساءل عما إذا لم يكن هذا حقاً ماشعرت به تماما . ويبدو كما لو أن بعداً جديداً أضيف إلى الأدب الأيرلندى ومعه ملاحظة تقول « راجع أوفلاهيرتى . ل . ، وانظر أيضاً لافين . م . » ؛ ويبدو أن الرجوع إلى لافين . م . كذلك يثير ، بشكل أكثر حدة ، المشكلات التى كان يفكر فيها الإنسان قبل بطريقة الرجال فحسب .

لقد حددت قصائد ييتس ومسرحياته المبكرة الطريق التى ينبغى أن يسلكها الأدب الأيرلندى ، لكن جورج مور مهد الطريق لنوع مختلف تماما من الأدب ، وذلك فى كتابين بدا لى مرة أنه لا تأثير لهما فى الحقيقة . وقد أثبتا الآن ، مع أننى لا أقطع بذلك ، تأثيرا كتأثير كتب ييتس .

« فالحقل غير المحروث » مجموعة من القصص القصيرة ، على غرار « صور أدبية لرجل رياضى » لترجنيف ، قصدت بها مجلة جزويتية أن تقدم بعض المستويات الأدبية للكتاب الأيرلنديين الشبان . وتبدأ القصص بصور صغيرة بسيطة للحياة الريفية بلا هدف أخلاقى معين . لكن مور حين يتجه بحرارة إلى الهدف يصبح مشتعلا ، بشكل متزايد ، بطريقة الجدل التى مثلت لعنته ككاتب . وتتحول القصص بالتدريج إلى تشهير بأيرلندا وبالكاثوليكية الأيرلندية . الشىء الذى كان غير ملائم لمجلة جزويتية . والكتاب الثانى « البحيرة » ، رواية عن قسيس شاب حنبلى يطرد ناظرة مدرسته اللعوب من وظيفتها ، ويدرك فقط عندما تهاجر أنه تصرف بوحى من الغيرة ، وأنه هو نفسه كان يحبها فى الحقيقة . وفى النهاية الرائعة يترك ملابسه الكهنوتية بجانب البحيرة ليوهم الناس بالانتحار ويسبح بعيدا ، جرياً وراء المدرسة ، وجرياً وراء طبيعته الحقيقية . إنه موضوع رائع عواج بطريقة متصلبة ولحوح . وقد كان من الممكن أن يجعل مور منه عملاً رائعاً قبل ذلك بعشر سنوات ، عندما كان فى مرحلة الطبيعية . لكنها ليست الطريقة ، وإنما هى الفقرات القليلة الأخيرة ، تلك التى تقدم فى شكل أخير مشكلة القصص الأيرلندى . وما تقرر فى « الحقل غير المحروث » ثبت نهائيا فى « أهل دبلن » لجويس و « بذور الربيع » لأوفلاهيرتى . لقد جعل مور القصة القصيرة الأيرلندية حقيقة رائعة . لكن أين القصص التى تلت « البحيرة » ، والتى طورت نموذجها الأصلى وتجاوزته ؟ إن أغلب الروايات الأيرلندية ماتزال تتجه إلى الانتهاء كانتهاء البحيرة نفسها ، تنتهى بالبطل يغادر البلاد بأسرع مايمكن . والرواية الأيرلندية الوحيدة التى يمكن أن تقارن بالبحيرة ، فى امتيازها ، وهى « عتبة الهدوء » لدانيال كوركرى ، تنتهى بالبطلة تدخل الدير ، وهى نفس الخاتمة منظوراً إليها من خلال حجاب الاستسلام . وليس هناك تطور يقارن بتطور القصة القصيرة ، تطور يتيح للناقد حتى

بجرد الحديث عن الرواية الأيرلندية : والسبب واضح : ليس هناك مكان في الحياة الأيرلندية للقسيس أو للمدرس : لامستقبل لهم إلا الهجرة ، كما هو الحال عند مور ، أو التسليم كما هو الحال عند كوركرى : يصف بيدار أودونيل في قصته التي تعجبني جدا ، زوجة تاجر في الحي تساعد القائد المحلي الشاب للحركة التعاونية سراً في حربة ضد مصالح الكهنوت والتجارة ، ولكنها مع ذلك تبقى مع زوجها التعس . وقد ناقشت أودونيل في أنه كان ينبغي عليها أن تهرب مع قائد الحركة التعاونية : ورد أودونيل، وهو على حق تماما فيما أتصور ، بأنها لم تكن لتفعل هذا : قلت ، وأنا على حق أيضا فيما أرجو ، إنه لم يكن من المهم عندئذ ماذا كانت ستفعل في الحياة الحقيقية : وأخذنا منطق الرواية ، ولم يسئ أحدنا فيما أظن فهم وجهة نظر الآخر ، وأدركنا معاً أن ما كنت أريده كان نسخة أخرى من «البحيرة» . كانت مهتماً بشخصيتيه كفردين حتى ولو فقدتهما الجماعة ، وكان هو ، وهو الروائي الأكثر أصالة ، مهتما بالجماعة ، ولم يستطع أن يتخذ القرار الذى كان سيحرمها من النوع الذى يعجب به من الرجال والنساء . وفضل أن تبقى الحياة سرا :

إن القصة القصيرة يمكن أن تعالج الحياة التي تبقى سرا . وتستطيع أن تكتب عدداً من القصص عن أبطال مور تتجاهل فيها تماما ما إذا لم يكن من واجب الأب أوليفر جوجارتي ، نحو نفسه ونحو المجتمع ، أن يهتدى إلى فتاة لطيفة ، ويذهب ليعيش معها في الإثم في برمنجهام . ولأن الآباء «الجوجارتيين» رجال على نبل وامتياز عظيمين فإنك تستطيع أن تكتب عنهم بجمال حقيقي . ولكنك لا تستطيع أن تحكى قصة الأب جوجارتي كاملة ، وهى مهمة بالنسبة للروائي ، دون أن تسأل : هل كانت تستحق ؟ . وفي اللحظة التي يسأل فيها هذا السؤال لابد أن يجاب عليه :

إذا كنت أضغط كثيراً على هذا الموضوع فلأنني أعتقد ، فحسب ، أنه ، في هذا المكان أو قريبا منه ، ينبغي أن يوجد لدينا تعريف عملي للرواية كقالب

فنى . تعريف يكون مفيداً لى كما يكون مفيداً للآخرين . وإذا سألت نفسى عما إذا كانت سلسلة من الروايات مثل رواية « غرباء وإخوة » لسى .بى. سنو ممكنة فى أيرلندا فإننى أستطيع أن أجيب ، فحسب ، بأننى لا أعتقد ذلك ولو للحظة . لماذا ؟ لأن الصبية والبنات لم يكونوا يستطيعون أن يجتمعوا حول جورج باسانت فى كوخ ، فى عطلة نهاية الأسبوع ،أو تكون لهم قصص، أو يتناقشوا فى السياسة علناً . هذا هو السبب جزئيا بالطبع ، وجزئيا فحسب ؛ لأن هذه مجرد ظروف ، والظروف واحدة غالبا فى معظم الجماعات الحديثة ، وهى تعبر عن نفسها فحسب بطرق مختلفة . والصعوبة الحقيقية كما أراها هى أن راوى هذه القصص ، وهو سنو نفسه ، بطريقة جزئية ، مع أنه ينتقد المؤسسات ووجهات النظر الإنجليزية ، ما يزال راضياً جدا عن الأشياء كما هى ، وعما يعتبر أنه نجاحه الخاص . ولذلك فإن هذا يمثل أخيراً ما يعتبره هو ومعظم قرائه نظرة عادية إلى المجتمع . إن جورج باسانت ألطف شخصيات سنو ، وهو رجل عظيم مصور بعظمة ، يخفق لا للتقاليد،ولا للغرور الإنجليزى الريفى ، ولا لأى شىء معقول آخر . إنه يخفق لعيب بسيط يرى واضحاً فى نفسه . وراوى سنو يعلم ما العيب ، ويستطيع أن يعزله عن كل الأحداث الممكنة التى قد تكون سببته . ولم يكن سنو الأيرلندى ليستطيع قط أن يعزل ضعف باسانت . والسبب فى ذلك ، جزئيا ، أن الضغط على باسانت فى هذه الحالة سيكون كثيفا لدرجة يستحيل معها فصله عن الضعف الذى يسببه المجتمع . لكن السبب الأهم حتى من هذا هو أن الراوى لم يكن ليعتبر نفسه قط ممثلا لوجهة نظرعادية . إنه كان سيدرك ، على العكس من ذلك ،كما أدرك ييتس ، أنه يدين بمركزه لكونه كان دائماً على شىء من الغرابة ، وكان سينجذب إلى ضعف باسانت بمقدار انجذابه إلى قوته .

لكن هذه الحجة حجة رجل إلى حد كبير جداً ، ولا يمكن للمرأة أن تصور نفسها كاريكاتيرياً كما يفعل الرجل . وهى إذا فعلت ذلك فستدفع الثمن.

إن هذا عائق بالنسبة للمرأة الأيرلندية . لكن أفكار المرأة عن النجاح والإخفاق ليس من الضروري ، من ناحية أخرى ، أن تكون هي نفس أفكار الرجل . فالرجل ليس في حاجة إلى أن يعتبر نفسه مخفقاً إذا أخفق مع النساء ، ولكن المرأة، دون استثناء تقريباً ، تعتبر نفسها كذلك، إذا أخفقت مع الرجل . والإنسان على وعي خلال قصص ماري لافن كلها بفرق معين في القيم يوضح نفسه أخيراً في وجهة نظر تكاد تكون فيكتورية بالنسبة للحب والزواج . وجهة نظر يغرى الإنسان بتسميتها « موضة قديمة » ، هذا إذا لم تتسبب التسمية في جعل وجهة نظر تثير من الكاتبات المحدثات الشهيرات تبدو قديمة . وتوجد حتى في الحدث نغمة من الشعور الخاص بالرضا لاتبعد كثيراً عن شعور الراوى عند سنو ; ولكنها تنبع من منبع مختلف تماماً . خذ مثلا تلك القصة الجميلة «الوصية» ، وفيها تعود لالى كونروى ، وهى إنسانة فاشلة ملوثة من عائلة ميسورة ، لتحضر جنازة أمها فتجد أنها ماتت وهى لم تزل تكرهها ، وترفض أن تعترف بها في وصيتها . لكن لالى هى الوحيدة التى تعتقد أن الفاشلة إنما هى أمها ، وهى الوحيدة التى تهتم بخلاص روحها ، وتصر على إقامة جنازة في الحال من أجلها ، وتنفق على ذلك من النقود القليلة التى تملكها . إن راعية شئون المنزل الملوث هى وحدها التى تستطيع الإحسان .

وأنت تجد نفس القيم منعكسة فى قصة « الزمن القديم » . وهى قصة ثلاث صديقات ، واحدة منهن لم تتزوج ، وظلت تحلم بمدى السرور الذى يمكن أن يحدث ، لو أن زوجى الأخريين تخليا عن الطريق، وتركاهن يعشن معاً كما عشن يوماً ما . وعندما تموت زوج الثانية ، وتتنهد هيالى العذراء العجوز معلنة مواساتها الغريبة للأرمل ، تقدم القصة منظراً رهيباً ، منظر الضعف ، بالنسبة لى على الأقل ، المشتمل على كل التأثير الموجود في قصة جميلة . ويستطيع الإنسان أن يدرك مغزى القصة بسهولة كافية إذا ترجم القيم إلى مصطلحات الرجال : الشخص الكسول ذو الطبيعة الخيرة الذى يجرئ كثيرا حين يواسى

أصدقاءه الناجحين فى مصائبهم فيقلل من شأن سنوات العمل والانتصارات ؛ حيث التعنيف أكثر هدوءاً وأشد تحطيماً . ومرة أخرى أقول إن نفس الإحساس بالقيم هو الذى يشرح القصة التى ينبغى أن أختارها الآن باعتبارها ألطف قصص مارى لافن، وهى قصة «وعاء رقيق». وهى قصة أختين تتزوج إحداهما زواج منفعة، وتتزوج الأخرى عن حب. ويثبت الزواج الحكيم نجاحاً ، بينما يثبت زواج الحب أنه كارثة . وتضطر ليدى « الوعاء الرقيق » أن تستجدى من أختها الحامل الميسورة الحال . ويتضح بلمسة سخرية رائعة أن بديليا ، المرأة القاسية ، ما تزال تستطيع أن تعتبر نفسها فى العرف النسوى أنجح الاثنتين . ولكن فى اللحظة التى تعلن فيها ليدى أنها حامل كذلك تنهار واجهة نجاح بديليا . وتظل ليدى الشخصية المسيطرة لأنها تحمل طفل إنسان تحبه ، حتى مع الإملاق ، والتشرد ، والهجر ، من جانب زوج غير ناجح . ولن تستطيع بديليا مطلقاً أن تفعل شيئاً يغير من هذا الوضع . حسن تماماً أن تصف الآنسة لافن إحساس المرأة المتزوجة بالانتصار عند سماعها أن فتاة شابة قد دخلت الدير ، لكننى أشعر شعوراً قوياً فى بعض المناسبات أن سرورها فى هذا الشأن يشبه سرور التلميذة التى تحصل صديقتها ومنافستها على جائزة القصة الفرنسية ، وتحصل هى على جائزة فى الهوكى بدلا من ذلك . وهى ليست متحررة أكثر من أى واحد فينا من نقطة الضعف الأيرلندية للحساسية الدينية ، لكن هناك غلظة فى معالجتها للعزوبة لا أجدها عند أى كاتب أيرلندى آخر . وهى فى بعض الأحيان تقرن الدين إلى الجنس كما فى قصة «الأحد يسبب الأحد» ، التى تضطر فيها فتاة صغيرة ريفية حامل إلى الاستماع أسبوعاً بعد أسبوع إلى خزعبلات قسيس مختل العقل ، وكما فى قصة « نهار مخضل » ، وهى قصة قاسية كنت قد اخترتها على سبيل الخطأ لتمثل المؤلفة فى مختارات من القصة القصيرة الأيرلندية . فى هذه القصة يهيئ قسيس ابراشية ، وهذا مثال الأنانية ، نفسه بغبطة على أن تسبب فى موت زوج ابنة أخته الشاب ليحافظ على راحته الخاصة .

هذا الوضع المختلف للقيم يعني أن الآنسة لافن أقرب بكثير إلى أن تكون روائية فى قصصها من أوفلاهيرتى وأوفولين وجويس . وطريقتها تدنو ، بشكل خطير أحياناً ، من طريقة الروائى . ولذلك فوائده بطبيعة الحال . ويوجد فى قصصها المتأخرة صدق وثبات تجعل من معظم أعمال الكتاب الأيرلنديين أعمالاً غير متميزة . إنها ليست حياة الذهن الذى يقاطع أحيانا بصيحات من المطبخ ، ولكنها حياة المطبخ ، الذى تحطمه فجأة صور ذهنية بالغة الحيوية ، حاولت المؤلفة أن تستولى عليها فى رعب ، قبل أن تبدأ صيحات المطبخ من جديد . والقصة الوحيدة التى ابتعدت فيها عمداً عن العالم العضوى هى حكاية « زوجات الآمر » ، التى صورت أحداثها فى مدينة كبيرة لعلها دبلن أو لندن ، وبين تجار لعل أسماءهم أيرلندية أو إنجليزية . وتبدو لى هذه القصة ، مع كل إشراقها ووضوحها ، شبح قصة فحسب . هى حكاية من هنرى جيمس مجردة من الأعذار التى تلتمس لخصائص جيمس الجنسية الغريبة . إن لديها اهتمام الروائى بالمنطق ، منطق الزمن الماضى والزمن المستقبل ، أكثر مما لديها ولع قصاص القصة القصيرة بالزمن الحاضر — ذلك الارتفاع الذى يسلّم منه بأن الماضى والحاضر واضحان بنفس الدرجة . وتبدأ قصصها فى بعض الأحيان فى الماضى البعيد ، وفى بعض الأحيان تحملها بعيداً إلى المستقبل ، ونادراً ما يكون ذلك لأكثر من صفحة أو اثنتين ، ولكن الضوء فى تلك المساحة يبدأ يتلاشى فعلا فى ضوء الروائى الهادئ — القاتم المسطح .

وهى تفتننى أكثر من أى كاتب أيرلندى آخر من أبناء جيلى ؛ لأن عملها يكشف ، أكثر من عمل أى كاتب منهم ، عن حقيقة هى أنها لم تقل كل ما عندها . وبين قصص « حكايات من جسر بكتف » (١٩٤٣) وقصص « الابن الوطنى » (١٩٥٦) تطورت قصصها تطوراً أبعد من أن يتعرف عليه . وقد أتت مع قوتها النامية تجربة مزعجة كما فى قصة « الابن الأرمل » ،

حيث جربت على نحو خطر تجربة النهايات المحتملة ، وكما فى قصة « قصة ذات نموذج »، حيث جربت معابثة جمهورها على طريقة موليير فى «خواطر عن قصر فرساى » .

ولن تكون أهم أعمالها ، كما أتخيل ، لا فى الرواية ولا فى القصة القصيرة ، صافية وبسيطة؛ فستهزم فى الأولى من جانب المجتمع الأيرلندى ، مهما كان مستوى القيم التى تختار أن تحكم عليه بها ، وستهزم فى الثانية ؛ لأنه لا يمكن لها فيها أن تعبرّ أبداً عن منطق الروائى العاطفى الموجود عندها . وأعتقد أن انتصاراتها الحقيقية ستكون فى قالب القصة الطويلة القصيرة التى كتبت فيها ألطف أعمالها حتى الآن . لكن أعمالها ستكون نوعاً متميزاً تماماً من القصة الطويلة القصيرة، مختلفة عن «الوعاء الرقيق» قدر اختلاف «الوعاء الرقيق » عن القصص الطويلة القصيرة فى « حكايات من جسر بكتف » ؛ حيث هى أكثر براحاً وإيحائية وجمالاً. ويبدو أن هناك فى مجموعة القصص الممتازة، التى تمثل قصة «الوعاء الرقيق» واحدة منها ، أن مادة روائية طويلة للحياة الريفية تركت جانباً ؛ لا لأن الآنسة لافن كان ينقصها الوقت أو الحماس ، وإنما لأن ذلك كان سيثير السؤال الذى ناقشته من قبل حول قيمة أنواع الحياة التى تعاش بهذه الطريقة الخاصة ، التى ظلت مع ذلك تتابعها . ذلك لأنه سواء أكانت هذه حياة تستحق أن تعاش أم لا ، كما يمكن أن يعتبرها إنسان حساس ، فإنها كانت ما تزال حياة تعاش ، وتعاش بقوة .

خاتمة

يتناول هذا الكتاب بصفة رئيسية كتاباً من الماضى . لقد حاولت أن أستخلص بضع نتائج عامة من تاريخ القصة القصيرة . أى نوع من الفن هى ؟ والاتجاه الذى يمكن أن تأخذه . كان علىّ أن أتجاهل تجربتى الخاصة فى تدريسها ؛ لأن ذلك يتطلب منهجاً مختلفاً شخصياً ، ربما بدون تطبيق عام على الإطلاق .

عندما بدأت فى تدريس كتابة القصة لم أكن واثقاً حتى من أنها يمكن أن تدرس. وسرعان ما أدركت أنه يمكن أن تدرس بنفس الدرجة التى يدرس بها الرسم كمهارة تماماً . وأسلم بأننى يمكن أن أدرسه بطريقة تشبه طريقتى الخاصة فحسب ، لكننى أدركت ، مرة أخرى ، أن الضبط التكنيكى الصاعد سرعان ما يضع نهاية للتقليد ، ولا يحس كاتب شاب بالثقة فى نفسه، حتى يعمل بطريقة مختلفة عن طريقة مدرّسه . وتحمل قصص تلاميذى، التى أتذكرها كأحسن ما أتذكر ، مجرد شبه عام حائل بقصصى ، وتحمل شبهاً قليلا بعضها بالبعض . فى هذه المرحلة يعتمد تلاميذى على تجربتهم الخاصة التى هى ليست تجربتى .

وتعليم القصة القصيرة ، على ما أظن ، أسهل من تعليم الرواية ، وتعليم الدراما أسهل من تعليم كلتيهما . فبين القصة القصيرة والدراما قدر مشترك، هو أنه توجد موضوعات معينة تمثل موضوعات رديئة بالضرورة بالنسبة لهما ، ومن ثم فعلى الإنسان أن يهتم بالموضوع أكثر مما يهتم بالمعالجة . والقصة ، كالمسرحية، لابد أن يكون فيها عنصر التلاحم ، ولابد أن يسقط الموضوع إلى قاع

الذهن . والشخصية ليست كافية لتكوين المسرحية ، والجو ليس كافياً أيضاً لتكوينها ؛ لأن الجمهور يستغرق حينئذ فى النوم . ولابد أن يكون لها حدث متلاحم . وعندما يسدل الستار لابد أن يتغير كل شىء . لابد أن يكون الحاجز الحديدى قد اعوج ، ولا بد أن يرى معوجاً .

قال وليم بتلرييتس مرة لكاتب مسرحى شاب « ضع مسرحيتك أولاً فى القرن العاشر البيزنطى ، ثم فى القرن الرابع عشر الفلورنسى ، ثم فى أيرلندا الحديثة . وإذا بقيت شبيهة بالحقيقة بنفس المستوى فاكتبها » . ويبدو هذا مثل نسخة متباهية بعض الشىء مما قاله لى « إذا أردت أن تكتب مسرحية ، فاكتبها على ظهر بطاقة ، وسأخبرك عما إذا كان من الممكن أن نخرجها أم لا » . وذلك شىء لا يمكن أن يقوله روائى أكبر سناً لشاب بطبيعة الحال ؛ لأن تسعين فى المائة من الرواية عبارة عن معالجة . ماذا يمكن لأى كاتب رواية أن ينصح توماس هاردى بما يفعل فى موضوع كموضوع « بعيداً عن الزحمة المجنونة » سوى أن ينساه ؟ إن الرواية أعظم من الموضوع ، أو قل إن الرواية لها عديد من الموضوعات لدرجة أن الروائى يمكنه أن يعبث حتى بالموضوع الرئيسى .

وهذا هو السبب فى أننى أقضى أحياناً شهراً فى التدريس أدفع طلبتى عن الكتابة ، وأقصرهم على تنقيح موضوعات مكتوبة من أربعة أسطر ، أو من خمسة إذا كانوا ثرثارين . وأى شىء يزيد على هذا ليس موضوعاً بل معالجة . وحينما كتبوا عبارة « بتى مدرسة فى مدرسة عليا . عمرها خمسة وثلاثون عاماً . وهى فنانة موهوبة ، ومتزوجة منذ عشر سنوات من موظف ثقيل الظل فى لجنة الإشراف على الغابات. تقع فى حب شاب ممثل لهيئة تأمين » عندما كتبوا هذا عرفت أننى أواجه مشكلة منذ اللحظة التى وضعوا فيها القلم على الورق . كانت القصة قد كتبت فعلاً فى أذهانهم ، ولم يكن قد بقى لى شىء سوى أن أسأل « هل مدرستكم العليا ضرورية ؟ » ، « هل غابتكم ضرورية » ؟

« هل هيئة تأمينكم ضرورية ؟ . كانت القصة قد كتبت ، وكتبت على طريقة شخص معين ، فى موقف معين ، فى زمن معين ، وكان المؤلف قد نسى الموضوع تسعة ، تسعين مرة كل مائة مرة . ولست أحاول القول بأن الوصف الواقعى للشخصية والخلفية ليس ضرورياً . وكما قلت عن أعمال همنجواى، فإن أى فن واقعى هو زواج بين أهمية المادة وأهمية المعالجة الفنية . لكن الأول يجب ألا يختفى بالنسبة للكاتب الشاب على الأقل . وهذا هو مغزى نصيحة ييتس « ضعها فى القرن العاشر البيزنطى » . ولأن معلوماتنا عن البيزنطية ناقصة فإن قليلين منا يستطيعون أن يفعلوا ذلك . لكننا نستطيع ، على الأقل ، أن نعزل موضوعنا ، ونعتبره شيئاً قد يحدث خارج ونسبرج، أو دبلن فى القرن العشرين .

وصحيح أن تشيكوف كتب قصصاً لا يمكن تلخيصها فى بضعة سطور، ولكن هذه هى الصخرة التى يتحطم عليها مقلدوه دائماً ؛ لأنهم ينسون أنه كتب أيضاً مئات القصص التى يمكن أن تلخص . والقالب العجيب الذى لا قالب له ، والذى اخترعه للقصة القصيرة والمسرحية ، إنما هو صنع رجل كان يحق أستاذاً للقصة القصيرة التجارية ، وللقطات المسرحية التى تمثل فى صالة موسيقى . كتبت شخصية فى إحدى القصص المتأخرة « أبعث إليك برطل من الشاى لإرضاء حاجاتك العضوية » . غير أن الانبساط غير المفصح عنه فى هذا البيت ينبغى ألاّ يعمينا عن حقيقة هى أنه فى الواقع بيت من ملاهى المرح الغليظ يأخذ معناه فجأة .

وأنا على يقين من فائدة النصيحة التى أسديتها لطلبتى فى هذه النقطة، وهى « أطلق سراح خيالك» . ولم أكن على يقين قط من فائدة نصحهم بألاّ يبدأوا الكتابة حتى يكونوا قد سودوا أولاً مسودتين أو ثلاثا . غير أن هذا قد يكون مجرد تحذير من نوع الخطأ الذى وقعت فيه أنا نفسى كثيراً . وأول سؤال كان علىّ أن أسأله لنفسى بالنسبة للموضوع ، وذلك بعد أن حاولت أن

أؤكد لها أولاً أننى لست معالجا موضوعاً روائياً على سبيل الخطأ ، هو « هل هذه قصة قصيرة أم قصة طويلة قصيرة ؟ . « هل يمكن أن تعالج فى منظر واحد سريع يجمع العرض والنمو ، أم أعزل العرض فى الفقرات القليلة الأولى ، وأسمح للنمو أن يحدث فى ثلاثة أو خمسة مناظر ؟ » وإذا كانت قصة موت أب على سبيل المثال ، فهل ينبغى أن أبدأ بميلاد أكبر أبنائه ، أم بالموت الفعلى ؟ . وأنا أكره الدراما التى تستعمل العرض لأنها تذكرنى باستمرار بالخمس أو العشر الدقائق التى لا تغتفر فى بدء مسرحية محكمة ، يعيد فيها الزوج المتفائل على الزوجة كيف أنهما الآن متزوجان منذ خمسة وعشرين عاماً ، ولديهما أطفال أكبرهما قد أصبح مهندساً ، والثانى فى الجامعة ، وسيصبح طبيباً وهكذا . إن الدراما هى المسودة التى يعرض فيها الكاتب حقيقة قصته ، وينبغى أن تستعمل فى هذا الاتجاه فحسب . ينبغى أن يكون لها دائماً التأثير الكهربائى الذى لها فى مسرحية إغريقية ، عندما يتوقف صوت الجوقة ، ونرى التوضيح الخاص كما سمعناه من قبل تعميماً شعرياً . وينبغى أن يكون القارئ فى فن القصص على وعى بأن صوت القاص قد توقف. وإذا قررت أنه من الأحسن للنمو أن يعالج فى ثلاثة أو خمسة مناظر ، فأى المناظر أختار ؟ وبأى نظام أضعها ؟ إذ أن هذا سيقرر أين يقع الضوء بالضبط . والأحداث تنظم بطريقة تجعل القصة تعبر عن معنى ليس من الضرورى أنه جزء من القصة على الإطلاق . ويمكن فى الحقيقة ، بإعادة بسيطة لترتيب المناظر ، أن تعنى شيئاً مختلفاً تماماً .

لكن السبب الحقيقى فى النصيحة التى أسديتها لطلبتى كان يكمن فى أن الكاتب إذا كان موهوباً على الإطلاق ، أو لديه عبقرية أكثر مما لديه موهبة ، فهو معرض لأن يكتب صفحات أو مناظر عظيمة الجمال ليست لها فى الحقيقة أية علاقة بما يريد أن يقول . والوصف الرائع الذى قدمه جورج مور للطريقة التى حاول بها أن يساعد ييتس الشاب فى مسرحيته المستحيلة «المياه الداكنة» ،

صحيح بالنسبة لأكثر الشعراء . وهناك دائماً هذه الصفحات الجميلة التى لا يستطيع أن يضحى بها الكاتب الشاب . وقد وجدت ، فى مسودة قصة بعد مسودة ، هذا الوصف الجميل غير الضرورى لغسق وسكونسن يتحول إلى أن يضللنى أنا والقارئ . وهذه النصيحة الجيدة تفيدنى شخصياً كما قلت أكثر مما تفيد الطلبة . لكننى لا أزال أقول إن الكاتب ينبغى أن يلقى الرماد على ناره الخالقة ؛ حتى يعرف على وجه الدقة الشىء الذى ينبغى أن توجه ضده هذه النار .

والبقية بعد هذا إعادة للقراءة وإعادة للكتابة . ينبغى ألا ينسى الكاتب إطلاقاً أنه قارئ أيضاً ، وإن كان قارئاً مجحفاً . وإذا لم يستطع أن يقرأ إنتاجه الخاص عشرات المرات فلا يتوقع أن ينظر فيه القارئ مرتين . كذلك فإن ما يسئمه بعد القراءة السادسة يحتمل تماماً أن يسئم القارئ عند القراءة الأولى ، وما يسره بعد القراءة الثانية عشرة قد يسر القارئ عند القراءة الثانية . لقد أعدت كتابة معظم قصصى أكثر من عشر مرات ، وأعدت كتابة قليل منها خمسين مرة . وهذه للأسف عملية لا يمكن أن تستمر إلى الأبد ، لأن الكلمات أشياء محدودة .

وألطف الشعر يفقد سحره مع الزمن ، حتى بالنسبة للإنسان الذى كتبه . لكن هذا هو أقرب ما يمكن أن تصل إليه متعة الخالدين ، فى عالمنا هذا غير الكامل ، الخالدين الذين يستطيعون دائماً أن يتمتعوا فى الجمال الكامل دون أن يملوه .

عن المؤلف

ولد فرانك أوكونور (وهو اسم مستعار لمايكل أودونوفان) فى كورك بأيرلندا سنة ١٩٠٣ . ومع أنه قال عن نفسه إنه لم يتلق تعليما يستحق الذكر فقد أنفق جزءاً كبيراً من حياته فى تعليم الآخرين . وكتابه هذا مبنى على سلسلة من المحاضرات ألقاها فى جامعة ستانفورد سنة ١٩٦١ .

وكان أول كتاب ظهر للسيد أوكونور « ضيوف الأمة » ، وهو مجموعة قصص قصيرة. وقد نشر بعد ذلك روايات ، وأضاف إليها مجموعة أجزاء من الحكايات ، وكتاب « مرآة فى الطريق » (وهو دراسة عن الرواية الحديثة) ، وشعراً ، وكتب رحلات ، ودراسة عن مايكل كولنز والثورة الأيرلندية، وترجمة ذاتية هى « الطفل الوحيد » . وكان آخر كتاب نقدى له كتاب « تطور شيكسبير » . وقد عاش فى الولايات المتحدة منذ سنة ١٩٥٢ ، ودرس فى جامعة هارفارد ، كما درس فى جامعة نورثويسترن . ويحمل شهادة الدكتوراه فى الأدب من جامعة لندن . وقراء صحف « ذى نيويورك » ، « وهوليداى » ، و « اسكواير » يعرفون قصص السيد أوكونور ، وصوره ، ولقطاته .

الجمهورية العربية المتحدة
وزارة الثقافة

المكتبة العربية

- ٩٩ -

الترجمة	(٦)
الأدب	[٥٨]

القاهرة
١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩ م

رقم الايداع بدار الكتب
١٩٦٩/٥٠٨٧